

دعوة ومشاركة

بقلم: سليمان الحزامي*

يظل العام الميلادي ٢٠١٠ عاماً ثقافياً متميزاً وذلك لاحتواء دولة قطر الأنشطة الثقافية بشكل عام من خلال اختيار الدوحة عاصمة للثقافة العربية.

وفي العدد السابق من البيان قدمنا التهنة لدولة قطر ومثقفينا، وهذا واجب نرى من الضرورة التزامنا به تجاه دولة عربية خليجية لها بروز واضح في نشر الثقافة العربية والتعريف بها بين شعوب الحواضر.

ويسرنا أن ندعو الإخوة والأخوات المهتمين بالشأن الثقافي، إبداعاً وتوثيقاً ومتابعة، أن يمدوا مجلة البيان بشيء من إبداعاتهم وتوثيقاتهم للشأن الثقافي.

وهذه الدعوة تأتي من منطلق مد الجسور الثقافية بين دول مجلس التعاون والدول العربية بشكل عام، لأننا وكما قلنا في العدد السابق: إن الفضاء الثقافي العربي يوحد ولا يفرق.

ولا يختلف اثنان في أننا بالكويت، كما في دمشق، كما في القاهرة وغيرها من الحواضر الثقافية العربية، بحاجة للتعرف إلى القلم القطري إبداعاً وتوثيقاً ومتابعة. فنحن في البيان نحاول قدر الإمكان إيجاد نسيج ثقافي عربي بين المبدعين العرب ومثقفهم. بل نكاد نجزم بأن مسؤولي الشأن الثقافي القطري يحملون التوجه نفسه، نحو إنشاء النسيج الثقافي العربي الواحد، الذي يوحد الهوية العربية ويوثق العلاقة بين المبدعين العرب في قطر أو الكويت أو المنامة أو تونس وغيرها.

وهذه الدعوة للمشاركة، نرى في البيان أنها تحمل مضامين التوحد العربي فكراً وتعريفاً بين المثقفين العرب. فالقضية كما نراها ليست قائمة على الهيئات والجمعيات فحسب، وإنما يجب أن تمتد من الأفراد إلى الأفراد.

فمن خلال هذا العالم الموجود الآن بشكل جاهر للاطلاع عبر شبكة الإنترنت وغيرها من وسائل الإعلام الحديثة. نجد في البيان الكويتية أنه قد حان الوقت ليعرف القارئ العربي ذلك الشاعر القطري وذلك الروائي السعودي وذلك الدارس المصري، وذلك الباحث السوري، وعلينا أن نوظف هذه الوسائل الحديثة للتقارب ولدراسة عقلية المبدع العربي أينما كان.

أخيراً: إن مجلة البيان الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت، على أتم استعداد أن تصدر عدداً خاصاً عن الأدب القطري إذا توفرت المادة خلال هذا العام ٢٠١٠ بمناسبة اختيار الدوحة عاصمة للثقافة العربية. إنها دعوة صريحة نتطلع إلى تنفيذها ..

.. وللبيان كلمة

* رئيس التحرير

ظاهرة التوهم عند المعاصرين دراسة وتحليل (2-1)

بقلم: د. ليلى السبعان *

مقدمة

تدور معاني مادة وهم حول الخطأ والسهو؛ والتخيل والتمثيل؛ والترك والإسقاط؛ وخطرات القلب؛ قال الجوهري: وهمت في الحساب أوهم وهماً، إذا غلطت فيه وسهوت، ووهمت في الشيء بالفتح أهم وهماً إذا ذهب وهمك إليه وأنت تريد غيره، وتوهمت أي ظننت، وأوهمت غيري إيهاماً، والتوهم مثله، وأوهمت الشيء إذا تركته كله، يقال أوهم في الحساب مائه أي أسقط^(١).

وفي اللسان " الوهم خطرات القلب والجمع أوهام..."^(٢). وقال زهير في معنى التوهم:

وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأبداً عرفت الدار بعد توهم^(٣).

فالمتأمل في هذه المعاني التي أوردها صاحب اللسان وغيره في معنى التوهم يرى أنه نوع من التخيل العقلي لأمر غير موجودة بيني عليها الإنسان تصرفاً معيناً، فإن صح توهمه انتهى إلى تبين ومعرفة، وإذا لم يصح انتهى إلى الغلط والسهو^(٤).

إذن الوهم في اللغة يدور حول التخيل والظن لأمر لا وجود لها على المستوى الواقعي الملموس، والغلط أو الخطأ أو السهو، هذا عن المعنى اللغوي للتوهم، أما في الاصطلاح فلا نجد له تعريفاً محدداً على رغم كثرة من تعرض له من النحاة القدماء^(٥)، إلا أن أحد الدارسين المحدثين حاول أن يضع تعريفاً للتوهم فذكر أنه " تفسير تخيلي يضطر إليه النحاة والصرفيون وذلك عن طريق الاستعانة بالمعنى في محاولة للتوفيق وتحقيق

* أكاديمية وباحثة لغوية من الكويت.

(١) الصحاح للجوهري ٢٠٤٥/٥.

(٢) اللسان مادة وهم.

(٣) البيت لزهير انظره في شرح ديوانه صنعة ثعلب ١٨، وفي شرح شعره للأعلم الشنتمري ص ٣.

(٤) مجلة كلية اللغة العربية- جامعة أم القرى عدد (١) سنة ١٩٨٣ ص ٧٣ بتصرف يسير..

(٥) ظهر هذا المصطلح- التوهم- مبكراً عند الخليل وسيبويه، والكسائي والفراء.. انظر التوهم عند النحاة ص ٣٢ وما بعدها.

طبعها المؤلف في كتاب عام ٢٠٠١م. هذه هي الدراسات السابقة ذات الصلة بموضوعنا والحديث الآن عن ظهور هذا المصطلح - التوهم - عند قدامى النحاة، فقد ورد عند الخليل ابن أحمد ١٧٥هـ، قال سيبويه: سألت الخليل رحمه الله عن قوله تعالى " فأصدق وأكن من الصالحين" المنافقون (١٠) قال الخليل: هذا كقول زهير:

بدالي أني لست مدرك ما مضى

ولا سابق شيئاً إذا كان جائياً (٧).
فإنهم جسروا على هذا، لأن الأول قد يدخله الباء، فجاءوا بالثاني وكأنهم قد أثبتوا في الأول الباء فكذلك هذا، لما كان الفعل الذي قبله قد يكون جزءاً ولا فاء فيه تكلموا بالثاني، وكأنهم قد جزموا قبله، فعلى هذا توهموا هذا (٨)، هذا عن ظهور المصطلح عند الخليل أستاذ سيبويه، أما عن سيبويه نفسه فقد جرى مدلول المصطلح على لسانه في أكثر من موضع إلا أنه في بعض الأحيان كان يصرح بمصطلح التوهم، وفي أحيان يستبدل مصطلح التوهم بالخطأ أو الغلط، وفي أحيان أخرى يكتفي بوصف مظاهر التوهم دون إشارة إلى المصطلح صراحة، وسنكتفي بهثال واحد لكل ظاهرة من هذه الظواهر، فمن أمثلة تصريحه بلفظ التوهم قوله: "وتقول: مررت برجل أعور أبأوه، كأنك تكلمت به على حد أعورين

الانسجام بين ما قد يظن من خطأ في إعراب ألفاظ بعض التراكيب العربية الفصيحة والتي لا ريب في صحتها وبين القواعد النحوية والصرفية، ومحاولة تفسير مجيئها على هذا النظم (٦).
هذا عن تعريف التوهم لغة واصطلاحاً، ونذكر الآن الدراسات السابقة التي خصصها المحدثون للحديث عن التوهم، من هؤلاء:

- ١- الأستاذ/ عبد القادر المغربي- كتب مقالاً بمجلة المجمع اللغوي بالقاهرة عام ١٩٧٥ بعنوان : توهم الحرف الأصلي زائداً.
- ٢- الأستاذ/ ممد بهجت الأثري، حيث كتب مقالاً بمجلة المجمع العلمي بدمشق عام ١٩٧٦ بعنوان : مزاعم بناء اللغة على التوهم.
- ٣- الدكتور/ السيد رزق الطويل، حيث كتب مقالاً بمجلة جامعة أم القرى عام ١٩٨٢ بعنوان "ظاهرة التوهم في الدراسات النحوية والصرفية".
- ٤- الدكتور/ عبد الله نجدي حيث كتب مقالاً بمجلة كلية الدراسات العربية والإسلامية بالأزهر (فرع الزقازيق) عام ١٩٩٢ بعنوان "العطف على التوهم دراسة تحليلية نقدية".
- ٥- الدكتور/ عبدالله جاد الكريم في رسالته للماجستير بعنوان التوهم عند النحاة، بكلية درا العلوم عام ١٩٩٧، وقد

(٦) التوهم عند النحاة ص ٣٠.

(٧) ديوانه ٢٨٧.

(٨) الكتاب ١٠٠/٣ وقد تحدث سيبويه عن التوهم وكرر الحديث عن هذا البيت سبع مرات. راجع فهارس الأستاذ عبد السلام هارون للكتاب ٨٦/٥٠.

أن مراد سيبويه بالغلط التوهم، قال ابن هشام: "ومراده بالغلط ما عبر عنه غيره بالتوهم، وذلك ظاهر من كلامه ويوضحه إنشاء البيت (١١).

ومن أمثلة وصفه لمظاهر التوهم دون التصريح بالمصطلح قوله "وبلغنا أن أهل المدينة يرفعون (١٢) هذه الآية الكريمة: "وما كان لبشر أن يكلمه الله إلا وحياً أو من وراء حجاب أو يرسل رسولا فيوحي بإذنه ما يشاء" الشورى ٥١، فكأنه والله أعلم قال الله عز وجل: لا يكلم الله البشر إلا وحياً أو يرسل رسولا، أي في هذه الحال، وهذا كلامه إياهم، كما تقول العرب: تحيتك الضرب، وعتابك السيف، وكلامك القتل (١٣)، وهكذا رأينا سيبويه يعبر عن التوهم بالغلط، أو يصف مظاهر دون ذكر المصطلح، أو يصرح بالمصطلح. ومنتقل إلى النحو الكوفي لنرى هل استخدم الكوفيون مصطلح التوهم أولاً، ونبدأ بالكسائي ١٨٩هـ، فنجد أنه يستخدم التوهم بمعناه الاصطلاحي -، فهو يذهب إلى أن أشياء ممنوعة من الصرف لتوهم العرب ما مشابقتها بحمراء الممنوعة من الصرف (١٤).

ونأتي إلى الفراء فنجد أنه هو الآخر يستخدم مصطلح التوهم، ففي قوله تعالى: يا أيها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوت النبي إلا أن يؤذن لكم إلى طعام غير ناظرين إناه ولكن إذا دعيتم فادخلوا فإذا

استخدم اللغويون التوهم بمعنيين، الأول ما شذ عن القياس، والآخر: بمعنى الخطأ أما عن المعنى الأول فمن أمثلته ما ذكره صاحب الأغاني من أن عمارة بن عقيل أنشد قصيدة من شعره وقع فيها لفظ "أرياح" جمعاً لـ "ريح" فاعترضه إمام اللغة أبو حاتم السجستاني قائلاً: هذا لا يجوز، إنما هو الأرواح بالواو فقال عمارة معذراً "لقد جذبني إليها أي إلى أرياح- طبعي، إنما تسمعونهم يقولون "رياح" أيضاً؟ فقال أبو حاتم: هذا خلاف ذلك. قال عمارة: صدقت ورجع إلى الصواب.

وإن لم يتكلم به، كما توهموا في هلكى وموتى ومرضى أنه فعل بهم، فجاءوا به على المثال جرحى وقتلى، ولا يقال هلك ولا مرض ولا موت (٩).

ومن أمثلة استعاضته عن التوهم بلفظ الخطأ أو الغلط قوله: وأعلم أن ناساً من العرب يغلطون فيقولون "إنهم أجمعون ذاهبون وإنك وزيد ذاهبان، وذلك أن معناه معنى الابتداء، فيرى أنه قال: هم كما قال: ولا سابق شيئاً إذا كان جائئاً (١٠) وقد ذكر ابن هشام والبيهقي

(٩) الكتاب ٤٢/٢.

(١٠) الكتاب ١٥٥/٢.

(١١) المغني ٤٥٥، وانظر خزائن الأدب ٣٢٥/٤.

(١٢) وهي قراءة نافع وأهل المدينة انظر مثلاً البحر المحيط ٧٥٢/٧.

(١٣) الكتاب ٥٠/٣.

(١٤) شرح الشافية ٢٩/١.

اللغة أبو حاتم السجستاني قائلاً: هذا لا يجوز، إنما هو الأرواح بالواو فقال عمارة معتذراً "لقد جذبني إليها- أي إلى أرياح- طبعي، إنما تسمعونهم يقولون" رباح" أيضاً؟ فقال أبو حاتم: هذا خلاف ذلك، قال عمارة: صدقت ورجع إلى الصواب(١٧).

ومن الأمثلة أيضاً ما ذكره الحريري في كتابه درة الغواص قال: ويقولون في جمع حاجة: حوائج فيوهمون فيه كما وهم بعض المحدثين في قوله:

فسيان بيت العنكبوت وجوسق

رفيع إذا لم تقض فيه الحوائج(١٨).

والصواب أن يجمع في أقل العدد على حاجات، وأن يجمع في أكثر العدد على حاج... (١٩) فالحريري يستخدم التوهم بهنئ ما خرج عن القياس وإن لم يصرح بأنه شاذ فإن ابن منظور صرح بذلك قال عن ريح: وجموعها رياح وأرواح، وحكى في جمع ريح أرياح بالياء وهو شاذ(٢٠).

المعنى الثاني للتوهم عند اللغويين بهنئ الخطأ وقد بنى أحمد فارس الشدياق على هذا المعنى كتابه الجاسوس على القاموس وكذلك على ابن حمزة في كتابه التنبيهات على أغاليط الرواة، ففي

طعتم فانتشروا ولا مستأنسين لحديث" الأحزاب ٥٣ قال: ولو جعلت المستأنسين في موضع نصب تتوهم أن تتبعه بغير، لما أن حلت بينهما بكلام وكذلك كل معنى احتمل وجهين ثم فرقتهما بينهما بكلام جاز أن يكون الآخر معرباً بخلاف الأول، ومن ذلك قولك: ما أنت بهمحسن إلى من أحسن إليك ولا مجعلاً تنصب المجمل وتخفضه. الخفض على اتباعه المحسن، والنصب على أن تتوهم أنك قلت: كا أنت محسناً(١٥)، وهكذا وجدنا قدامى النحاة يستخدمون مصطلح التوهم وجدنا الخليل يفعل ذلك، وجدنا سيبويه يستخدم المصطلح، وأحياناً يعبر عنه بالغلط، وجدنا الكسائي يذكر أن العرب منعت "أشياء" من الصرف لتوهمهم مشابهتهما بحمرء، ووجدنا الفراء يخرج بعض الآيات القرآنية الكريمة على التوهم(١٦). وننتقل إلى الحديث عن مفهوم التوهم عند اللغويين القدماء:

فقد استخدم اللغويون التوهم بهنئيين، الأول ما شذ عن القياس، والآخر: بهنئ الخطأ أما عن المعنى الأول فمن أمثلته ما ذكره صاحب الأغاني من أن عمارة بن عقيل أنشد قصيدة من شعره وقع فيها لفظ "أرياح" جمعاً لـ "ريح" فاعترضه إمام

(١٥) معاني القرآن للفراء ٢/٣٤٧، ٣٤٨.

(١٦) وانظر في التوهم عند الفارس وابن جني والزمخشري والأنباري وابن عيش... كتاب التوهم عد النحاة ص ٣٨ وما بعدها.

(١٧) وانظر مجلة مجمع اللغة العربية ج ٧ ص ٣٦٢ وما بعدها.

(١٨) لهديع الزمان كما في حاشية ياسين على التصريح ٢/٢٤٦.

(١٩) درة الغواص ٧٠ و ٧١.

(٢٠) اللسان ريح.

تتبيهه على غلط ابن السكيت في قوله: وتقول: هذه موسى جديدة، وهي فعلى عن الكسائي وقال عبدالله بن سعيد الأموي: وهو مذكر لا غير يقال: هذه موسى كما ترى، وهو مفعول من أوسيت رأسه إذا حلقتة بالموسى. قال على بن حمزة: ما حكاه أبو يوسف عن الكسائي خطأ، لأن الميم زائدة في موسى فإذا جعلتها فعلى صارت الميم فاء الفعل، فالكسائي توهم أن الميم في موسى أصلية والكلمة بوزن فعلى وذكر علي بن حمزة أن هذا غلط (٢١). وهذا الغلط الذي ذكره على بن حمزة ما هو إلا التوهم بمعناه الاصطلاحي. كما فعل صاحب اللسان، فإنه قال في كلمة ريح، وجموعها رياح وأرواح، وحكى جمع ريح أرياح- بالياء- وهو شاذ (٢٢). ومن علماء العربية من استخدام مفهوم التوهم (٢٣) مرادفاً للخطأ، كاستدراكات البكري في التنبيه على أوهام أبي علي القالي في أماليه. وأحمد فارس الشدياق في سفره الضخم الجاسوس على القاموس فيما وهم فيه لخروجه عن اللغة- يعني صاحب القاموس. وفي استعراضه لبعض المواد التي أشكل أمرها كـ "مكان"، و "أمكنة" يورد الشدياق نص عبارة صاحب اللسان: "والمكان الموضع، والجمع أمكنة وأماكن. توهموا الميم أصلاً حتى قالوا: تمكن في المكان

"ثم يستدرك من كلام الجوهرى، قال: "ولما كثر لزوم الميم توهمت أصلية، فقيل: تمكن كما قالوا من المسكين تمسكن. وقد عزا ابن برى الخلاف حول مكان وأمكنة إلى السهو. ومن هنا نلمح أن أصحاب المعاجم وعلماء اللغة قلما يصرحون بالتوهم في الكلمات، وإنما يلمحون إليه تلميحاً (٢٤). وقد أشار العلامة ابن جني في سفره القيم "الخصائص" إلى بعض ما نفهمه الآن من التوهم دون أن يشير إليه ما صطلاح، يقول ابن جني: "وإذا كان الزائد غير ذي المعنى قد قوي سببه حتى لحق بالأصول عندهم فما ظنك بالزائد ذي المعنى؟" (٢٥).

ويبرر ابن جني ما أثار عن العرب من تبعية الزائد مع الأصل حال الاشتقاق لأن كل ذلك تقوية للمعنى وحراسة له ودلالة عليه، ألا تراهم إذ قالوا تدرع وتسكن وإن كانت أقوى اللغتين عند أصحابنا فقد عرضوا أنفسهم لثلا يعرف غرضهم: أمن الدرع والسكون أم من الدرعة والمسكنة؟ ثم يعلق على نصه السابق قائلاً: "ففي هذا شيئان" أحدهما حرمة الزائد في الكلمة عندهم حتى أقروه إقرار الأصول. والآخر ما يوجب ويقضي به من ضعف تحقير الترخيم وتكسيره عندهم لما يفضى به ويفضى بك إليه من حذف الزوائد على معرفتك بحرمتها عندهم" (٢٦).

(٢١) التنبيهات على أغاليل الرواة ٢٢١، وكلام ابن السكيت في إصلاح المنطق ٣٥٩.

(٢٢) السابق.

(٢٣) الجاسوس على القاموس ٣٢، ٣٩٦.

(٢٤) مجلة مجمع اللغة العربية ج ٣ ص ٣٧٠.

(٢٥) الخصائص لابن جني ج ١ ص ٢٢٨.

(٢٦) الخصائص ١/ ٢٢٨.

من علماء العربية من استخدام مفهوم التوهم مرادفاً للخطأ، كاستدراكات البكري في التنبيه على أوهام أبي علي القالي في أماليه. وأحمد فارس الشدياق في سفره الضخم على القاموس فيما وهم فيه لخروجه عن اللغة- يعني صاحب القاموس.

وفي البحث الذي قدمه لمجمع اللغة العربية الأستاذ محمد بهجت الأثري يرى أن إثارة بعض القبائل الياء على الواو، وإثارة غيرهم العكس يحسبه الذين لا يلاحظون ذلك تحولاً من حرف إلى حرف، ويزعمون ذلك توهماً، ولو كان ذلك الأمر صادراً من قبيلة واحدة لجاز هذا الحكم (٣١). ومفهوم التوهم كما يراه الأستاذ مرادف للخطأ.

ويفسر الشيخ النجار بين مسارين للتوهم، فيرى أن التوهم إذا جاء عنهم - يعني العرب- وهو لا يصادم شيئاً من مقررات العربية وقواعدها العامة فقليل بقياسه (٣٢).

وفي رأي الدكتور/ إبراهيم أنيس- رحمه الله- أن توهم الأصالة أوتوهم الزيادة ليس إلا ناحية من الظاهرة اللغوية وعزا إلى "هرمان ياول" تسميته بالقياس الخاطيء (٢٧). ولا شك أن ظاهرة القياس الخاطيء كانت تقع بين العرب القدماء، واعتبرنا - نحن المولدين- ما نشأ من قياسهم الخاطيء شيئاً مقبولاً، وسجلناه في كتب اللغة والمعاجم، ورويناه عنهم.

وينتقد الدكتور إبراهيم أنيس موقف المعاصرين الذين أطلق عليهم "المولدين" من ظاهرة القياس الخاطيء وآثارها بقوله: " .. فقد حاربناها دون هوادة، ولا زلنا نحاربها لأننا نسلب أنفسنا حق تطوير أي ناحية من نواحي اللغة العربية" (٢٨).

وفي سياق دراسته عزا الدكتور أنيس ما أثر عن إثارة الحجازيين للصورة المشتبهة على الياء، وإثارة غيرهم من المتوغلين في البدواة الصورة المشتبهة على الواو إلى كونها معاقبة لا غرابة فيها (٢٩).

على حين يرى الشيخ النجار أن ما ورد معزواً إلى الحجازيين في نحو قولهم صياغ في صواغ، وقيام في قوام، يحمله بعضهم على غير التعاقب، فهو على وزن فعال (٣٠).

(٢٧) في أصول اللغة ج ١ توهم أصالة الحروف وتوهم زيادتها د. إبراهيم أنيس ص ٤٧.

(٢٨) السابق ص ٤٩.

(٢٩) نفسه ص ٥٢.

(٣٠) التوهم وآثاره في العربية. في أصول اللغة ج ١/ ٤٧ للشيخ النجار.

(٣١) في أصول اللغة ج ٣/ ٢٢٨.

(٣٢) في أصول اللغة ج ١/ ٤٧.

والمؤنث والجمع والإعلال والإبدال. وبعد أن انتهت من ذكر هذه الأبواب قمت بعمل ملحق لأخطاء المعاصرين الناتجة عن التوهم في دلالة الألفاظ، أو في تعدى الأفعال ولزومها أو غير ذلك ثم ختمت البحث بخاتمة حوت أهم نتائج هذه البحث.

التوهم في باب الفاعل

وقع التوهم في لغة المعاصرين بين الفاعل والمفعول، فهم أحياناً يتوهمون الفاعل مفعولاً فينصبونه والعكس، ومما وقع في كلامهم قولهم:

- ١- يشترك كلاً من فلان وفلان في عضوية اللجان، حيث توهموا الفاعل مفعولاً، والصحيح يشترك كل من فلان.
- ٢- ويقولون انقطع الحبل واندمل الجرح... إلخ.

يتوهمون الفاعل مفعولاً.

التوهم في باب المضاف إلى ياء المتكلم

يقولون: هذه عصاتي توهموا تأنيثها بالياء وهذا غير صحيح والصحيح أنها مؤنثة بالألف المقصورة وعند الإضافة إلى ياء المتكلم لا تتغير هذه الألف، وتحرك الياء بالفتح (٣٥). قال سيبويه: أعلم أن الياء لا تغير الألف، وتحركها بالفتحة لئلا يلتقي ساكنان وذلك قولك: بشرأي وهدي وأعشاي (٣٦). إذن الصحيح في المثال

أما التوهم الذي يفضي إلى أمور مرفوضة في اللغة إلى أمر غير مستحسن فيها فينبغي الحكم على آثاره بالشذوذ، وتضييق أمره فيما ورد عن العرب إذا كان التوهم نفسه على خلاف الأصل في اللغة.

ولقد كان للشيخ عبد القادر المغربي - رحمه الله - فضل إشارة هذا الموضوع على مائدة مجمع اللغة العربية، وفي رأيه أن للتوهم ضربين: أولهما توهم الحرف الزائد أصلياً كميم منطقة، قالوا في الفعل منه تمنطق، والقياس تنطق، وقدم له من الشواهد ما يسوغ قبوله والعكس أي توهم الحرف الأصلي زائداً (٣٣).

وثانيهما في تبادل الهمزة والياء عند الجمع، مثل (مصيد) كقولك مصايد الأسماك في الكويت تحتاج إلى تنظيم. وتوهم صرف الكلمات الممنوعة من الصرف، مثل:

أطباء - علماء - شرفاء - حلفاء

وتوهم منع كلمات من الصرف وهي معروفة مثل "آلاء - أسماء - آراء - أنباء" (٣٤).

وقد جمعت شواهد على التوهم من لغة المعاصرين وقمت بتقسيم هذه الشواهد إلى أبواب نحوية مرتبة حسب ترتيب الألفية، ومن خلال استقراء أخطاء المعاصرين وجدت أكثر هذه الأخطاء المبنية على التوهم في أبواب الفاعل - المضاف إلى ياء المتكلم وأفعال التفضيل - ما ينصرف وما لا ينصرف - المذكر

(٣٣) مجلة مجمع اللغة العربية ج ٦١/٩.

(٣٤) في أصول اللغة ٣/٢٢٧.

(٣٥) ونذكر كسرهما قرأ الأعمش والحسن البصري "هي عصاي" بكر الياء على أصل التقاء الساكنين انظر المحتسب ٤٨/٢، والبحر المحيط ٦/٢٢٠، والتصريح يضمنون التوضيح ٣/٢٤٢، والهمع ٢/٤٣٦.

(٣٦) الكتاب ٣/٤١٣ وانظر مثلاً المقتضب ٤/٢٤٩، والهمع ٢/٤٣٦.

السابق أن نقول: هذه عصاي قال الله عز وجل: قال هي عصاي أتوكأ عليها" طه ١٨.

التوهم في أفعل التفضيل

من مظاهر التوهم في باب أفعل التفضيل قول بعض الكتاب: تم اتفاق الدولتين الأعظم يتوهمون أن أفعل التفضيل غير مقترن بآل، أو يتوهمون أن المطابقة لا تجب إذا كان اسم التفضيل مقترن بآل قال السيوطي: والمعرف بآل يطابق في الإفراد والتذكير، وضدهما حتما نحو زيد الأفضل والزيدان الأفضلان؛ والزيدون الأفضلون، وهند الفضلى والهندان الفضليان، والهندات الفضليات أو الفضل (٣٧). إذن الصواب أن يقال تم اتفاق الدولتين العظيمين.

التوهم في باب ما ينصرف وما لا ينصرف من مظاهر التوهم لدى المعاصرين- أدباء- كتاب- مديعين.. صرف كلمات ممنوعة من الصرف، ومنع صرف كلمات مصروفة، فمن أمثلة النوع الأول.

(١) تكرم دولة الكويت علماء كثيرين.
(٢) أثنى وزير الصحة على أطباء الكويت، ومثل ذلك كلمات شرفاء- نجلاء- عمداء - نزلاء- حكماء- حلفاء - مدراء- فهم يتوهمون أن ألف التأنيث الممدودة لا ترد إلا مع الكلمات المفردة المؤنثة وهذا غير صحيح قال السيوطي: ويمنع صرف الاسم ألف التأنيث مطلقاً. أي سواء

كانت مقصورة نحو حبلى- أو ممدودة نحو حمراء وسواء كان ما هي فيه مفرداً أو جمعاً كسكاري وأولياء صفة، أم اسماً كذكرى ودعوى، نكرة أم معرفة كسلمى وكلتا علماً (٣٨).

وهم يتوهمون أيضاً أن الهمزة في الكلمات السابقة منقلبة عن ياء، وإذا كانت الهمزة بدلاً من ياء صرفت الكلمة، مثل علماء وحرياء قال سيبويه: فإن قلت: فما بال علماء وحرياء؟ فإن هذه الهمزة التي بعد الألف إنما هي بدل من ياء (٣٩)، وليست الهمزة في الكلمات التي ذكرناها بدلاً من ياء.

ويقولون أيضاً: حذرت وكالة تاس للأنباء من خطر مواد مشعة في الأغذية بعد انفجار شرنوبل، ومثله حواس وخواص وهوام ودواب، فهم يصرفون هذه الكلمات وأمثالها توهماً منهم أن شرط صيغة منتهى الجموع غير متحقق، والواقع أن الشرط متحقق وهذه الكلمات على وزن مفاعل لذا يجب منع صرف هذه الكلمات قال الزجاج في باب ما كان على مثال مفاعل ومفاعيل نحو مساجد ومفاتيح وكل جمع يأتي بعد ألفه حرفان أو ثلاثة الأوسط منها حرف لين قال: اعلم أن ما كان على ما وصفنا لا ينصرف شيء من ذلك من النكرة، فإن كان معرفة كان أبعد لصرفه، وإنما منعهم من صرف هذا المثال أنه جمع وأنه على مثال ليس يكون في الواحد (٤٠).

(٣٧) همع الهوامع ٧٦/٣.

(٣٨) همع الهوامع ٨٧/١ وانظر ما ينصرف وما لا ينصرف للزجاج ص ٤٢.

(٣٩) الكتاب ٢١٤/٣.

(٤٠) ما ينصرف وما لا ينصرف ٦٣ وما بعدها وانظر مثلاً الهمع ٨٧/١.

من حيث التذكير والتأنيث، فهناك ألفاظ يجب فيها التذكير، وألفاظ يجب فيها التأنيث، وألفاظ يجوز فيها التذكير والتأنيث، وما بين هذه الأحكام الثلاثة هناك أحكام أخرى مثل ألفاظ يجوز فيها التذكير والتأنيث والتذكير أغلب، وألفاظ يجوز فيها التذكير والتأنيث والتأنيث أكثر، وهناك ألفاظ يستوي فيها المذكر والمؤنث... إلخ. هذه الأحكام، فإذا نطق الناطق فقال مثلاً هذا أذن توهم أن الأذن مذكورة (٤٣)، فذكر ما حقه التأنيث أو قال: هذه أنف، توهم أن الأنف مؤنثة (٤٤)، فأنت ما حقه التذكير أقول إذا فعل ذلك يكون قد دخل في باب التوهم، والواقع أن مظاهر التوهم في هذا الباب - تأنيث المذكر وتذكير المؤنث - كثيرة جداً، إلا أننا سنقوم بتقسيم هذه المظاهر إلى ثلاثة أقسام وسنذكر مثلاً أو أكثر لكل قسم حتى نتبين مظاهر التوهم في هذا الباب.

أولاً التوهم في تذكير ما حقه التأنيث: من أمثلة ذلك قول بعض الأدباء " وقع حرب شديد" يتوهمون تذكير الحرب، والحرب مؤنثة (٤٥). إلا أن العرب صغروها "حرب" بغير هاء تركوا القياس فيه.

النوع الآخر من مظاهر التوهم في باب ما ينصرف وما لا ينصرف منع صرف كلمات حقها أن تصرف توهماً من بعض المعاصرين أنها ممنوعة من الصرف فيمنعون الكلمات الآتية من التثنية "فران- طحان- عجان" توهماً منهم أن النون في هذه الكلمات وأمثالها زائدة والواقع أن النون في هذه الكلمات ليست زائدة بل هي لام الكلمة والكلمات على وزن فعال، لذلك يعتبر منع هذه الكلمات من الصرف توهماً.

ويتوهمون أن الكلمات (آلاء - أسماء - آراء - أبناء - ممنوعة من الصرف، وهذا غير صحيح فهذه الكلمات على وزن أفعال (٤١)، ووزن أفعال-الجمع- ينصرف في المعرفة والنكرة إلا إذا سمينا به مؤنثاً فإنه يمنع الصرف في هذه الحالة للتأنيث) (٤٢).

وبعد فهذا هو التوهم في باب ما ينصرف وما لا ينصرف، وهو يتضح في أمرين الأول صرف كلمات حقها أن تمنع من الصرف، والآخر منع صرف كلمات حقها أن تصرف.

التوهم في باب التذكير والتأنيث وضع العرب لكل لفظ من الألفاظ حكماً

(٤١) أما أسماء فوزنها فعلاً عند سيبويه لأنها مشتقة من الوسامة أبدلت واوها همزة استئثالاً للواو أولاً. الكتاب ٢/ ٢٥٨.

(٤٢) لأن القاعدة أن كل مؤنث على ثلاثة أحرف متحركات يمنع الصرف، وكلما زاد في عدد الحروف كان ذلك أوكد لترك صرفه. وانظر المقتضب ٣/ ٣٣٠.

(٤٣) الأذن مؤنثة قال تعالى "وتعيبها أذن واعية" الحاقة ١٢، كما أن تصغيرها أذنية، نظر مثلاً المذكر والمؤنث لأبي حاتم السجستاني ١١١.

(٤٤) الأنف مذكر، قال امرؤ القيس:

فلا ينهسل من بين عينيكم ما انطوى ولا يلتقي إلا وأنفك راغم

(٤٥) انظر المذكر والمؤنث لأبي حاتم السجستاني ١٣٥، ولابن فارس ٥٧.

ويقولون: ارتفع الضحى، يتوهمون تذكر الضحى، وهذا خطأ لأن الضحى مؤنثة (٤٦)، إلا أن العرب صغروها ضحى بغير هاء لئلا تختلط بتصغير ضحوة. ويقولون: أحد الدول العربية يتوهمون تذكر المفرد "الدولة" وهذا خطأ والصواب إحدى الدول العربية. ويقولون: شربت من كأس جميل يتوهمون تذكر الكأس وهذا خطأ لأن الكأس مؤنثة (٤٧)، قال تعالى: "يطاف عليهم بكأس من معين بيضاء لذة للشاربين" الصافات ٤٥، ٤٦.

ثانياً: التوهم في تأنيث ما حقه التذكير: من ذلك مثلاً ما ورد في بعض البرامج الثقافية "إحدى المستوصفات توهموا تأنيث المفرد، وهذا خطأ والصواب أحد المستوصفات. وكذلك قول بعض الصحفيين إحدى هذه الأيام يتوهم تأنيث المفرد والصواب أن يقال أحد هذه الأيام، ويقولون جرت عليه السكين، يتوهمون تأنيث السكين، وهذا خطأ لأن السكين مذكر لا اختلاف فيه (٤٨)، والصواب أن

يقال جرى عليه السكين ويقولون: يتوقع أن تهب إعصار، يتوهمون تأنيث الإعصار وهذا خطأ لأن الإعصار مذكر (٤٩)، قال عز وجل: "فأصابها إعصار فيه نار" البقرة ٢٦٦.

ويقولون أمتتي بطني يتوهمون تأنيث البطن وهذا خطأ لأن البطن مذكر (٥٠)، وعليه قول النابغة الذبياني: والبطن ذو عكن لطيف طيه... (٥١).

ثالثاً: التوهم في إضافة التاء إلى ما يستوي فيه المذكر والمؤنث هناك صيغ تدخل عليها التاء للترقية بين المذكر والمؤنث مثل صيغة فعال يقال رجل شراب، وامرأة شرابة، وكذلك صيغة فعل تقول رجل حذر وامرأة حذرة، وكذلك صيغة فاعول إذا كانت بمعنى مفعول يقال ناقة ركوبة وشاة حلوبة.

وهناك صيغ أخرى ذكر النحاة أنها لا تدخلها تاء التأنيث لأن هذه الصيغ مما يستوي فيه المذكر والمؤنث من هذه الصيغ فعيل بمعنى مفعول تقول مثلاً امرأة قتيل وكف خضيب ولحية دهين (٥٢)، ومن هذه

(٤٦) انظر مثلاً المذكر والمؤنث للفراء ٨٤، وللسجستاني ١٣٤، ولابن الأنباري ٥١٩/١.

(٤٧) انظر مثلاً المذكر والمؤنث لأبي حاتم السجستاني ١٤٣، ولابن الأنباري ٥٠٤/١، قال أمية بن أبي الصلت:

من لا يمت عبطة يمت هرمأ
ألموت كاس فالمرء ذائقها

(٤٨) انظر المذكر والمؤنث ٩٦، وللسجستاني ١٦٨ ولابن الأنباري ٣٨٧/١، قال أبو ذؤيب الهنلي:

يرى ناصعاً فيها بدا فإذا خلا
فذلك سكين على الخلق حاذق.

انذر ديوانهم ١٥١/١.

(٤٩) انظر المذكر والمؤنث السجستاني ١٧٠، ولابن الأنباري ٤٩١/١.

(٥٠) انظر المذكر والمؤنث للفراء ٧٩ وللسجستاني ١٠٨.

(٥١) ديوانه ٣٠، وانظر شرح الجمل ٣٩٩/٢.

(٥٢) انظر في ذلك مثلاً المذكر والمؤنث لابن الأنباري ٤٨٦/١، ومختصر المذكر والمؤنث للمفضل بن سلمة ص ٣٢٣.



الصيغ فعول بمعنى فاعل مثل امرأة ظلوم وغضوب وقتول وصبور (٥٣)، وقد يخطئ بعض الناس فيلحقون بهذه الصيغ التاء للفرق بين المذكر والمؤنث، فيقولون مثلاً عجوز وقتيلة وجريمة وصبورة.. يتوهمون أنهم أضافوا تاء التأنيث ليفرقوا بين المذكر والمؤنث على الرغم من أن هذه الصيغ يمتنع إلحاق تاء التأنيث بها، قال الحريري في درة الغواص: ويقولون امرأة شكورة ولجوجة وصبورة وضئونة فيلحقون هاء التأنيث بها فيوهمون فيه لأن هذه التاء إنما تدخل على فعول إذا كان بمعنى مفعول كقولك ناقة ركوبة وشاة حلوبة، فأما إذا كان فعول بمعنى فاعل نحو صبور الذي بمعنى صابر ونظائره فيمتنع عن إلحاق التاء به وتكون صفة مؤنثة على لفظ مذكرة (٥٤). ومن التوهم أيضاً إلحاق تاء التأنيث إلى

أسماء الألقاب والمهن يقولون محامية، طبيبة، وزيرة، وكيلة، عميدة،... إلخ. وقد أصدر مجمع اللغة العربية قراراً بهذا الشأن هذا نصه: "يسوغ لـ مجمع اللغة العربية أن يعرب في شأن الكلمات التي توصف بها المناصب والأعمال المتعارفة في الرجال الغالبة عليهم عن إجازة إطلاق هذه الكلمات على النساء إذا تولين موصوفاتها، دون إلزام بإلحاق علامة التأنيث بها سواء أكانت تلك الكلمات أسماء في أصولها أم كانت صفات (٥٥). وبعد فهذه أمثلة للتوهم في باب التذكير والتأنيث وقد رأينا بعض الناس يتوهم المؤنث مذكراً فيذكره، والعكس، كما يتوهم أن بعض الصيغ تلحقها تاء التأنيث فرقا بين المذكر والمؤنث، على الرغم من أن هذه الصيغ مما يستوي فيه المذكر والمؤنث.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٥٣) وأجاز مجمع اللغة العربية أن تلحق تاء التأنيث صيغة فعول بمعنى فاعل لما ذكره سيبويه من أن ذلك جاء في شيء منه وما ذكره ابن مالك في التسهيل من أن امتناع التاء هو الغالب، وما ذكره السيوطي في الهمع من أن الغالب ألا تلحق التاء هذه الصفات وما ذكره الرضى من قوله ومما لا يلحق تاء التأنيث غالباً مع كونه صفة فيستوي فيه المذكر والمؤنث: فعول" في أصول اللغة ج ١ ص ٧٤.

(٥٤) درة الغواص ص ١٥٠، ١٥١.

(٥٥) في أصول اللغة ج ٣ ص ٦٣ من مقال للأستاذ محمد شوقي أمين بعنوان المؤنث كالمذكر في ألقاب المناصب والأعمال.

المنهج التاريخي أصالته في الأدب العربي وإشكالية تطبيقاته

بقلم: د. محمد مهداوي*

مقدمة

لقد وقع اختياري على هذا المنهج بالذات دون غيره من المناهج الحديثة أو المعاصرة، وهو من أقدم المناهج النقدية استعمالاً في الأدب العربي، وربما في الآداب بشكل عام، لقدمه ولأسباب أخرى، أذكر منها ما يلي:

- إنه منهج أصيل في الدراسات العربية، فقد نشأ من رحم الأدب العربي القديم، وترعرع بين أحضان الشعراء والأدباء العرب القدامى.

نشأ في شكل انطباعات شخصية ذوقية، تصدر عن الدارس الناقد حين يحتكم إليه الشعراء، للتمييز بينهم، وإبراز المتفوق منهم، ذلك ما كان يقوم به النابغة الذبياني، بسوق عكاظ في العصر الجاهلي، حيث كان يحكم بتفوق الشاعر، من خلال بيت واحد يعجبه ويستحسنه، فيقول له أنت أشعر الناس ومن ثمة خرج المثل العربي (هذا بيت القصيد) وبعد ذلك أخذ في التطور من خلال الممارسات النقدية، الفردية والجماعية إلى أن وصل بيد الدارس الرائد للأدب العربي، محمد بن سلام الجمحي، فتحول من منهج ذوقي انطباعي إلى منهج تاريخي في كتابه الشهير (طبقات فحول الشعراء)، إذ اعتمد فيه على الناحية الزمانية والمكانية فقسم الشعراء إلى (شعراء جاهليين وإسلاميين)، وشعراء المدن والقرى (شعراء مكة والمدينة والطائف والبحرين..).

- وهو منهج يكاد يطغى على أغلب المناهج الأخرى، قديماً وحديثاً، فحتى المناهج التي يزعم أصحابها أنها مناهج علمية موضوعية، لا تستغني عن الاستعانة بالمنهج التاريخي، في البحث عن المعلومات والمعطيات التاريخية المتعلقة بحياة الكاتب أو الشاعر وعصره وعن ظروف حياته وبيئته، لأنها تؤثر في عملية الخلق الفني لدى المبدع شاء ذلك أو أبى.

* أكاديمي من الجزائر

وتفسيرها، والاستناد على ذلك الوصف في استيعاب الواقع، متخذاً من ذلك كله وسيلة لفهم الأدب وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه وغموضه (١). وبالإضافة إلى ذلك يعنى المنهج التاريخي بدراسة العوامل المؤثرة على الأدب والأديب على حد سواء، لأن الأديب ابن بيئته وعصره. وبعبارة أخرى إن الظروف التاريخية والسياسية والاجتماعية ضرورية، لفهم الأدب وتفسيره، لذا لا يكون الأديب عبقرياً لو تقدم عصره أو تأخر عنه، مادامت عوامل البيئة قد وجهته وأفرزته إلى هذه الوجهة.

رأي ابن خلدون في دراسة التاريخ

يرى ابن خلدون (١٤٣٢ - ١٤٠٦ م) ٢، إن دراسة التاريخ ضرورية لمعرفة أحوال الأمم وتطور هذه الأحوال، بفعل العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ويتم ذلك على النحو الآتي :

- ملاحظة ظواهر الاجتماع لدى الشعوب التي أتيج للمبدع الاحتكاك بها والحياة بين أهلها .

- تعقب هذه الظواهر في تاريخ الشعوب نفسها في العصور السابقة لعصره .

- الموازنة بين هذه الظواهر جميعاً .

- التأمل في مختلف الظواهر، للوقوف على طبائعها وعناصرها، الذاتية وصفاتها العرضية واستخلاص القوانين، التي تخضع لها هذه الظواهر، في الفكر السياسي وفلسفة التاريخ وعلم الاجتماع والأدب.

هذه المعطيات جميعها، ذات صلة حميمية بعملية إنتاج الأدب شعراً ونثراً، لذلك لا يمكن للباحث أو الدارس

- إنه لم يظهر في الأدب الغربي إلا خلال القرن التاسع عشر، حيث ظهر عند الفرنسي (جول لومتر) و (أناطول فرانس) في شكله الأول، تحت اسم (المنهج الانطباعي) ثم تطور على يدي (تين و سانت بيغ) وأخذ اسم (المنهج التاريخي).

تعريف المنهج التاريخي

يلاحظ الدارس والمتتبع للحركة النقدية العربية، تنوع المناهج النقدية والخلط والتداخل فيما بينها في عملية الممارسة النقدية في النقد العربي، منذ بداية الحركة النقدية العربية عند السرواد الأوائل إلى يومنا هذا .

ونحن نعلم أن الصلة بين التاريخ كعلم وبين المنهج التاريخي، كمنهج من مناهج البحث العلمي والنقد الأدبي، صلة وثيقة، فالتاريخ علم يبحث في الإنسان و مجتمعاته، والحوادث البشرية التي مضت و انقضت، فهو بمثابة سيرة عامة للإنسانية في مسيرتها ومظاهرها المختلفة .

وما المنهج التاريخي إلا، إعادة للماضي بواسطة جمع الأدلة وتقويةها، ثم تمحيصها وأخيراً تأليفها؛ ليتم بعد ذلك عرض حقائق الماضي عرضاً صحيحاً، يمكن الدارس من التوصل إلى استنتاج مجموعة من النتائج ذات البراهين العلمية الواضحة؛ تساعد على فهم الحاضر على ضوء الماضي والتنبؤ بالمستقبل". لذلك فهو منهج عام، يصلح استخدامه في جميع البحوث العلمية، الأدبية وغير الأدبية .

ويقوم المنهج التاريخي على دراسة الظروف السياسية، والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي إليه الأدب، كما يتناول رصد عناصرها وتحليلها ومناقشتها

للأدب أن يتجاهلها، أو أن يغض الطرف عنها متعمداً، لأن الأدب يحمل في ثناياه سمات عصره، ومناخ بيئته، وقيم وثقافة مجتمعه، ملامح وطباع مبدعه .

ظهور المنهج التاريخي في الأدب العربي
يعد المنهج التاريخي أقدم المناهج النقدية ظهوراً في الأدب العربي، فقد ارتبط ظهوره بتطور الفكر العربي، قبل ظهوره عند الأوروبيين خلال القرن ١٩م، مع ظهور التيار الرومانسي .

فقد طبق هذا المنهج في الأدب العربي منذ ظهور كتاب (طبقات فحول الشعراء)، لمحمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣٢هـ) الذي اهتم بمسألة نشأة الشعر العربي، وتطوره بين العصرين الجاهلي والإسلامي، ورسم له مساراً تاريخياً، حين تحدث عن تنقل الشعر في القبائل، كما اهتم بالعلاقة بين النص ومبدعه، لما حاول التأكد من نسبة الأشعار إلى أصحابها، والعلاقة بين الشعر والبيئة التي نشأ فيها، من أجل تفسير الظواهر الأدبية، ثم جاء الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) في كتابه (البيان والتبيين) ٤، فإضافاً إلى المنهج التاريخي شيئاً من خصائص المنهج الفني، وكذلك فعل ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ - ٨٥٨م)، في كتابه (الشعر والشعراء) ٥، حيث توسع في تفسير الظواهر، معتمداً على الأخبار، وأثر السابقين على اللاحقين . وأما الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ) الذي اعتمد على أكثر من منهج في كتابه الضخم (الأغاني) ٦، فتحدث عن أخبار الشعراء وقصصهم الغرامية والاجتماعية والسياسية، وجمع أشعارهم، وأفاض في تقديم المعلومات البيوغرافية الوافية.

ثم جاء القاضي الجرجاني (ت ٤٧١هـ) فأنار في كتابه "الوساطة" ٧ قضايا تتم عن وعي عميق بأهمية معطيات التاريخ في دراسة الأدب، مع خصائص أخرى من مناهج أخرى، ومن ذلك مثلاً إقراره بأن الأدب تمثيل لنفسية صاحبه، وتصوير لخلقه وقيمه، حين علل اختلاف الأشعار باختلاف الطبائع وتركيب الخلق، وغيرهم من الكتاب والكتب النقدية القديمة، التي وظف أصحابها المنهج التاريخي، ممزوجاً بمناهج أخرى في العملية النقدية .

ولما كانت كل نهضة أدبية لا بد أن تصاحبها نهضة مماثلة في دراسة الأدب ونقده، فقد كان من الطبيعي أن يظهر إلى جانب محمود سامي البارودي (١٢٥٥- ١٣٢٢هـ) رائد البعث الشعري، ناقد يبعث علوم اللغة العربية وطرائق النقد الأدبي التقليدي عند العرب القدماء، فكان هذا الناقد هو (الشيخ حسين أحمد المرصفي، المتوفى سنة ١٣٠٧هـ - ١٨٨٩م)، فكان أول استنساخ للأدب العربي وتاريخه بدار العلوم المصرية التي أنشئت سنة ١٨٧٢م "١٠". وقد جمعت معاضراته بعد وفاته في كتاب تحت عنوان: "الوسيلة الأدبية للعلوم العربية"، في هذا الكتاب يأتي الشيخ المرصفي بنصوص من الشعر العربي والنثر من العصور القديمة، فيشرحها ويفسرهما من خلال ثقافته وإطلاعه الواسع على التراث العربي .

ومن الرواد الأوائل - أيضاً - الذين درسوا الأدب العربي، على ضوء المنهج التاريخي، في مطلع العصر الحديث: قسطنطين الحمصبي (١٨٥٨ - ١٩٤١م) في كتابه "منهل الورد إلى علم الانتقاد" الذي طبع (سنة ١٩٠٧م).

أما آراء "تين"، فتتجلى عنده من خلال دراسته لزمان أبي العلاء ومكانه وشعبه، ومن خلال اهتمامه بتحديد موضع عصر أبي العلاء من العصور العباسية، وتتجلى أيضاً من خلال رصده للظروف، السياسية والاقتصادية والدينية والاجتماعية، التي ميزت عصر أبي العلاء.

وأما آراء "سانت بيف" فتتجلى عنده من خلال اهتمامه بكل ما يحيط بشخصية أبي العلاء منذ ما قبل ولادته، إلى ما بعد وفاته، واعتمادها أساساً لفهم أدبه. من ذلك أنه يرجع غموض الأغراض في ديوانه "سقط الزند" إلى شيء في نفس الشاعر، يئنه أبو العلاء في قوله: "إنه وحشي الغريزة إنسي الولادة"، فهذه الغريزة الوحشية. - فيما يرى طه حسين- يستحيل أن يصدر عنها إنسي الشعر، وكما أن صاحبها غريب الأطوار، فشعره وآثاره كذلك ينبغي أن تكون مثله. ١٢.

هذا عن منهجه في التأريخ في هذه المرحلة من حياته. أما موقفه من التقويم الفني فسنده يعبر عنه بنفسه إذ يقول: "ومن هنا لا نستطيع لأنفسنا أن نحمد الأشخاص أو نذمهم، بحسب ما ينسب إليهم من الآثار، فإن الذم والحمد مع قلة عنائها في التاريخ، ليسا من عمل المؤرخ، بل من عمل الرجل الذي قصر حياته في صناعة المدح والهجاء، بل إن مذهبنا في التاريخ، يمتنعنا من ذلك ويحرمه علينا". ١٣.

بهذا ينفصل النقد الأدبي عن تاريخ الأدب، فيصبح عمل المؤرخ منحصر في حدود الكشف عن مختلف العلل المادية والمعنوية، الكامنة وراء الأدب، دون أن يتجاوزها إلى إصدار أحكام تتجه إلى إبراز القيمة الفنية للأعمال الأدبية.

ثم ترسخ ظهوره في العالم العربي، لما كان من تأثير تلك النزعة العلمية التي سادت أوروبا في القرن ١٩م، واكتسحت جميع الميادين بما فيها الدراسة الأدبية، إذ وجدنا الدارسين العرب يستمدون مبادئه وخصائصه، من آراء كل من "تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣)" و"سانت بيف (١٨٠٤ - ١٨٦٨م)" و"برونتيير (١٨٤٩ - ١٩٠٧)"، ويطمحون إلى دراسة الأدب العربي دراسة علمية موضوعية، من خلال ربطه بمختلف الأسباب و العلل الكامنة خلفه.

وظهر بعد ذلك طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣م) بكتابه "تجديد ذكرى أبي العلاء" (طبع سنة ١٩١٤)، واتضح معالم منهج طه حسين في هذا الكتاب من خلال قوله: "تدل المقالة الأولى على أن الحياة العامة في عصر أبي العلاء، لم تكن شيئاً تلمعن إليه النفس: أو يرضى به الرجل الحكيم، لفساد ما كان فيها من سياسة وخلق. ومن تقسيم ثروة وتأثير دين. وتدل المقالة الثانية على أن الحياة الخاصة لأبي العلاء، لم تكن خيراً من الحياة العامة، فقد مزجت بألوان من المصائب... وعلى أن الرجل قد أحسن الدرس، وأجاد التعليم، ورحل إلى مدن مختلفة، وأقام في بيئات متباينة، وكان له قلب ذكي، وأنف حمي، وبصيرة ثاقبة، وذوق سليم. فهذه المؤثرات كلها قد اشتركت في تأليف التراث الأدبي لأبي العلاء. فإذا وصفنا هذا التراث، كان من الحق علينا أن نحمله إلى عناصره ونرده إلى مصادره، ونحن فاعلون إن شاء الله". ١١.

يدل هذا النص على أن طه حسين جمع في منهجه بين آراء كل من "تين" و"سانت بيف"

ولم يكونوا قادة فكر، أو أدباء مرموقين، كعمر بن أبي ربيعة والأخطل والفرزدق وجريز، وغيرهم من مشاهير أدباء ذلكم العصر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى العصر العباسي (١٥)، الذي يبدأ حين استولى أبو العباس عبد الله السفاح، على الحكم سنة ١٣٢ هـ فقد وجد في عصره كبار الكتاب والشعراء كابن المقفع، وابن العميد، وبيدع الزمان الهمذاني وابن زيدون والجاحظ والحريري وغيرهم، فهؤلاء الأدباء الذين ملؤوا الآفاق نثراً وشعراً، تلهج به الألسن عبر السنين والعصور جيلاً فجيلاً، ينتسبون إلى العصر انتساباً.

وثانيهما: إن هذا المذهب، في نظر طه حسين، "سطحي" "لم يَقُوْ حِظاً من العلم بالأدب العربي، وإنما أضعفه و أمحاه وأتى عليه أو كاد" ١٦، لأنه يعتمد على الإيجاز والتعميم في نقل الأخبار عن الكتب القديمة، دونما تمحيص أو نقد. وعلاوة على ذلك، فإنه يهتم بالمؤلفين ولا يكاد يغير اهتماماً لإنتاجاتهم، وما تمتاز به من قيم فنية، ويتعامل مع الأدب العربي كوحدة مستقلة دون أن يعنى بالخصوصيات الإقليمية ١٧.

لهذه الأسباب، يعدُّ طه حسين عن العمل بهذا المقياس النقدي، ويعمد إلى اختبار مقياس آخر هو المقياس العلمي، الذي سبق له أن دعا إليه في كتابه "تجديد ذكرى أبي العلاء".

ويخلص إلى أن الموضوعية التي يطمح إلى تحقيقها هذا المقياس، تتنافى وخصوصية تاريخ الأدب الذي يبدو لطه حسين أنه "متأثر أشد التأثر وأقواء بالذوق، وبالذوق الشخصي قبل الذوق العام ١٨.

ففي سنة ١٩٢٦ م أصدر طه حسين كتابه "في الشعر الجاهلي" الذي عدله وأعاد طبعه سنة ١٩٢٧ تحت عنوان "في الأدب الجاهلي". في هذا الكتاب يعيد طه حسين النظر في المقاييس المعتمدة في مجال تاريخ الأدب، ويقترح طريقة جديدة مخالفة لتلك التي اعتمدها في دراسة أبي العلاء، إذ نجده يشن حملة عنيفة على المقياس السياسي، الذي سيطر سيطرة كبيرة على مناهج التدريس، لسببين اثنين.

أحدهما: إنه يتخذ الحياة السياسية وحدها مقياساً للحياة الأدبية، فيجعل رقي الأدب أو انحطاطه مرتبطاً برقي الحياة السياسية أو انحطاطها ١٩، والحال أن واقع الأدب العربي يشهد على عكس ذلك، "فقد يكون الرقي السياسي مصدر الرقي الأدبي، وقد يكون الانحطاط السياسي مصدر الرقي الأدبي أيضاً، والقرن الرابع الهجري دليل واضح على أن الصلة بين الأدب والسياسة قد تكون صلة عكسية في كثير من الأحيان، فيرقى الأدب على حساب السياسة المنحطة ١٥. وهذا لا يعني أن طه حسين يُنكر بشكل مطلق الصلة بين الأدب والسياسة، ولكنه يعتبر هذه الأخيرة مجرد مؤثر "غيرها من المؤثرات، كالحياة الاجتماعية، كالعلم، كالفلسفة، تبعث النشاط في الأدب حيناً وتضطره إلى الخمول والجمود حيناً آخر. أما تقسيم آداب اللغة العربية إلى عصور، أو مدارس، فهو تقسيم حديث لا يعتمد على مقاييس علمية أو أدبية دقيقة، بقدر ما يعتمد على الانقلابات السياسية والشخصيات القيادية. فالعصر الأدبي الأموي يبدأ ببداية حكم بني أمية، ونحن نعلم أن بني أمية كانوا قادة سياسيين،

ولما كان الأمر كذلك، فإنه يُعَدَّل عن هذا المذهب بدوره، ويقترح المقياس الأدبي بديلاً لدراسة تاريخ الأدب. أما طريقة اشتغال هذا المقياس، فإنه يختزلها في قوله: "... أنا إذن عالم حين أستكشف لك النص وأضبطه وأحققه وأفسره من الوجهة النحوية واللغوية، وأزعم لك أن هذا النص صحيح من هذه الوجهة أو غير صحيح، ولكنني لست عالماً حين أدلك على مواضع الجمال الفني في هذا النص... فأنت ترى أن تاريخ الآداب منقسم بطبعه إلى هذين القسمين: القسم العلمي، والقسم الفني " ١٩ .

هكذا يتضح أن المنهج التاريخي عند طه حسين، يقوم على الجمع بين التحليل العلمي والذوق الفني الشخصي للناقد، إنه شيء وسط بين العلم والفن: فهو في بعضه يحتاج إلى الاستعانة بالعلوم، ويحتاج في بعضه الآخر إلى موهبة الناقد: يحتاج إلى العلم لاستكشاف النصوص وتحققها والتأكد من صحتها، ويحتاج إلى الذوق المتمرس لمعرفة خصائصها الفنية.

والملاحظ كذلك أن طه حسين، في تبنيه لهذا المنهج، يقتفي أثر أستاذه لانسون G. Lanson وغيره من النقاد الانطباعيين أمثال جول لو متر Jules le maître (١٨٥٣-١٩١٤م) وأناطول فرانس Anatole France (١٨٤٤-١٩٢٤م).

أما آراء تين، فإنها تبدو عنده من خلال إقراره بأن "الأدب الإنشائي خاضع لكل ما تخضع له الآثار الفنية من تأثر بالبيئة والجماعة والزمان والمكان، وما إلى ذلك من المؤثرات الأخرى. واعتماده هذا المعطى وسيلة إجرائية للتأكد من مدى

نسبة الشعر الجاهلي إلى عصره وبيئته. هكذا يتضح أن تاريخ الأدب عند هؤلاء، يتجه إلى رصد نشأة الأدب، وتتبع مساره من خلال التأريخ لأشهر المؤلفين، المبدعين في الفنون والمعارف التي نبغوا فيها، وذلك بعد استخلاص العلة التي أثرت فيهم، وفي مقدمتها علاقة الأدب بالسياسة والمجتمع والعقيدة. وهذا الاهتمام بمختلف مظاهر الحياة الثقافية، مؤثر واضح على تمكن النظرة الشمولية، من ذهنية هؤلاء المؤرخين. ويرجع هذا التمكن إلى هدفهم من التاريخ، الذي يطمح بالأساس إلى تحقيق هدفين: هدف تعليمي وهدف قومي، حتى يتسنى لهم الوصول إلى معرفة "شاملة" عن مختلف مظاهر الحياة الثقافية العربية عامة، وإبراز الهوية العربية، ومقوماتها الحضارية، في مختلف المعارف والعلوم التي ألتجها العرب .

ولكن على الرغم من ظهور المنهج التاريخي عند العرب في وقت مبكر، إلا أن محمد مندور (ت ١٩٠٧ - ١٩٦٥ م)، يعد الجسر الحقيقي والتاريخي في النقد العربي، الذي ربط بين النقاد الفرنسي والعربي. فهو أول من أرسى معالم النقد الفرنسي في نقدنا العربي، حين أصدر كتابه (النقد المنهجي عند العرب)، مذيلاً بترجمته لمقالة (لانسون) الشهيرة بـ (منهج البحث في الأدب) ٢٠، وكان ذلك في حدود سنة ١٩٤٦ م. ومنذ ذلك الزمن، أخذ النقد التاريخي ينتشر في كثير من الجامعات العربية، على أيدي أشهر الباحثين الأكاديميين العرب أمثال: سهيل القلماوي وعمر الدسوقي وشوقي ضيف وغيرهم في مصر، وشكري فيصل وشاكر الفحام

٤- المنهج التاريخي يتتبع الأعمال الأدبية القديمة، فيقوم بتوثيق نصوصها وإقرارها وحفظها، مع ترتيب ظواهرها في سياق التسلسل التاريخي.

فهو يدرس و يقارن الطبقات، ويدقق في التصويب النهائي للنص، بالإضافة إلى دراسة تكوينات الوقائع الاجتماعية، المتعلقة بسيرة الكاتب الذاتية.

وهكذا تبو الأهمية الأساسية لهذا المنهج، في كونه يقدم جهوداً مضيئة في سبيل تقديم المادة الأدبية الخام، أما دراسة هذه المادة في ذاتها، فإنها أوسع من أن يستوعبها مثل هذا المنهجي الضيق ٢١. كما يساعد استخدام هذا المنهج في حل مشكلات معاصرة على ضوء خبرات الماضي.

بعض عيوبه

- الاهتمام بالمبدع والبيئة الإبداعية على حساب النص الإبداعي، وتحويل كثير من النصوص إلى وثائق يستعان بها عند الحاجة، إلى تأكيد بعض الأفكار والحقائق التاريخية.

- التركيز على المضمون وسياقاته الخارجية، مع تغييب واضح للخصوصية الأدبية للنص.

- الاهتمام بما يحيط بالنص الأدبي، من العوامل الخارجية أكثر من اهتمامه بالنص ذاته، والوقوف على المغزى الواقعي أو الظاهر، الذي قد لا يكشف لنا - أحياناً - عن حقيقة رؤى النص المتمثلة في التحليل والخيال، والبعد الجمالي للنص .

- إن المعرفة التاريخية ليست كاملة، بل تقدم صورة جزئية للماضي؛ نظراً لطبيعة هذه المعرفة المتعلقة بالماضي، ولطبيعة

والأشتر وغيرهم في سوريا و أبي القاسم سعد الله وصالح خرفي ومحمد ناصر وعبد الملك مرتاض في الجزائر، ومحمد الصالح الجابري في تونس، وعباس الجراري في المغرب الخ..

مميزات المنهج التاريخي باعتباره منهجاً للنقد والدراسة الأدبية

يمكننا أن نتبين مميزات هذا المنهج، والتي تعتبر متداخلة في حد ذاتها بالعديد من المناهج الأخرى، شأنها في ذلك شأن انفتاح العلوم بعضها على بعض، وتداخلها مع حركة الوعي الإنساني الذي صاحب معطيات التفكير في كل العصور.

١ - إنه يجمع بين الموضوعية والذاتية، أو لنقل بين العلم والفن، لذلك وجب على الناقد أن يكون متوازناً في نقده، حتى لا يفقد صفة الناقد الأدبي، ويتحول إلى مؤرخ أو جماعة للتاريخ و يغدو النقد الأدبي لديه، مادة للتاريخ، على عكس ما ينبغي أن يكون عليه الأمر، وهو أن يكون التاريخ مادة للنقد الأدبي .

٢ - المنهج التاريخي، منهج يحاول أن يبلور العلاقات، الموجودة بين الأعمال الأدبية، في إطار تاريخي زمني (أي في إطار وعي بحركة التاريخ)، وهو بذلك يتعامل مع الأدب من الخارج، أي الربط الآلي بين النص الأدبي ومحيطه السياقي.

٣ - تبعاً لذلك فالمنهج التاريخي يحتاج إلى ثقافة واعية، و تتبع دقيق بحركة الزمن وما فيه من معطيات، يمكنها أن تتعكس في صورة مباشرة أو غير مباشرة على النص الأدبي، مع ربط النص الأدبي بالمؤلف الذي تأثر بذلك العصر والمحيط.

المصادر التاريخية، وتعرضها للعوامل التي تقلل من درجة الثقة بها، من مثل: التلف والتزوير والتحيز وما شابه ذلك .

- صعوبة تكوين الفروض والتحقق من صحتها؛ وذلك لأن البيانات التاريخية معقدة، إذ يصعب تحديد علاقة السبب بالنتيجة، على غرار ما يحدث في العلوم الطبيعية.

- إن المنهج التاريخي في صيغته الوضعية، يعتمد على النزعة الوثوقية، إذ يعتقد الناقد أن المعطيات التي يعرضها حقائق علمية وقواعد ثابتة، لا يرقى إليها الشك، ويجب على القارئ التسليم بها مثلما يسلم بنتائج سائر العلوم الأخرى .

- وفي الختام يمكن القول : إن المنهج التاريخي منهج مفيد يصلح استخدامه والاستفادة منه في الموضوعات كافة، إذا نحن أحسننا استخدامه، فالعيب ليس في المنهج التاريخي، وإنما في استخدامه والغلو في استخدامه، العيب في الطريقة التي نتبعها في استخدامه، فإذا ما استطعنا أن نستخدمه بهنتهى الحيطه والحذر، وبذكاء حاد، فإنه عند ذلك، يقدم لنا تقنية عالية، في استجلاء ما يفيدنا في النقد ودراسة الأدب، وفي الكشف عن الخصائص الفنية لدى الشاعر.

الهوامش والمراجع

١- المنهج التاريخي في النقد (مقالة)، وعد العسكري، مجلة -الحوار المثمن- العدد: ٢٠١٧، بتاريخ ٢٤/٨/٢٠١٧م.

٢- مقدمة ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني ١٩٨٢، بيروت، ص ٢ وما بعدها، وص ٥٧ وما بعدها .

٣- طبقات فحول الشعراء " لمحمد بن سلام الجمحي تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة (د.ت)، ص ٤٣٩ وما بعدها .

٤- البيان والتهيين، للجاحظ،

٥- الشعر والشعراء، لابن قتيبة دار إحياء العلوم بيروت ١٩٨٦ .

٦- الأغاني، للأصفهاني

٧- الوساطة " تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد الجاوي، مطبعة عيسى الحلبي وشركاؤه، ط: ٤، ١٩٦٦، ص ١٧ وما بعدها .

٨، ٩ - النقد الأدبي، كارلوني وفيللو، ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات، لبنان ط ١٩٧٣، ص ٣٢، ٤٨.

١٠- النقد والنقاد المعاصرون، محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، ص ٧ وما بعدها .

١١- تجديد ذكرى أبي العلاء، لطله حسين دار المعارف بمصر، ط ٧ عام ١٩٦٨، ص ٤٣، ٣٦، ٣٠، ٢١، ١٧، ٦٦ وما بعدها .

١٢- المرجع نفسه ص ٢٠٦ .

١٣- //

١٤- في الأدب الجاهلي، لطله حسين دار المعارف ط ٢ ص ٣٨ وما بعدها .

١٥- دراسات في الأدب العربي، كاظم حطيط، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٧، ص ١٦١

١٦، ١٧- في الأدب الجاهلي، طه حسين، ص ٤٠ وما بعدها .

١٨، ١٩- // // ص ٥٠، ٥١ وما بعدها .

٢٠- النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور دار نهضة مصر، القاهرة، ص ٣٩٧ وما بعدها

نظرات في كتاب:

الفن القصصي في الكويت للدكتور مرسل العجمي (1)

بقلم : د. عبد الله أحمد المهنا *

مفتتح

من الكتب ما إن تنتهي من قراءته، إلا وينتهي أثره من الذاكرة، كما لو أنك لم تقرأه من قبل، ومنها ما يثيرك، ويستفزك ويقلقك لما يطرحه من رؤى وأفكار ذات طبيعة جدالية وبخاصة حين توضع في إطار مفاهيم نقدية لما تستقر بعد في ذهن القارئ العادي، مما يجعل من التواصل معها صعباً يحتاج إلى ثقافة خاصة، وبخاصة في سياق الممارسة التطبيقية للنظرية النقدية الحديثة، بكل ما تثيره هذه النظرية من إشكالات في تعاملها مع منجزات الإبداع، بأنماطها المختلفة، وأشهد أن كتاب الدكتور مرسل العجمي " الفن القصصي في الكويت " ليس استثناءً من هذه الإشكاليات التي أشرت إليها آنفاً، فعنوان الكتاب بفضائه الواسع، يبدو للوهلة الأولى، كما لو أننا بإزاء توثيق تاريخي لفن القصة في الكويت، في حين أن مضامين الكتاب تحاول أن تستعرض لقطات متنوعة من اتجاهات الفن القصصي في الكويت، من تيارات القصة القصيرة، إلى تيارات الرواية، باتجاهاتها المختلفة.

ونظراً لاتساع موضوع الكتاب، وتشعب قضاياها، واتساع رقعة زمانه يتراجع التاريخ أمام حركة الممارسة النقدية، لتصبح الأخيرة هي الهم الأكبر لمؤلف الكتاب، إنه لا يكتفي برصد المشهد القصصي، لكل مرحلة من مراحل هذا الإبداع، بل يحاول أن يسبر أغواره في ضوء معطيات النقد الروائي ومصطلحاته، وعلى ذلك فهذا الكتاب يعد من منجزات النقد التطبيقي لفن القصة في الكويت، وهذا الكتاب ليس الأول في بابيه فقد سبقته محاولات أخرى أبرزها دراسة الدكتور سليمان الشطي عام ١٩٩٣م " مدخل القصة القصيرة في الكويت "، الذي يعد رائداً في هذا الفن نقداً، وإبداعاً على حد سواء، ودراسات أخرى مساندة من قبل ومن بعد، كدراسة الدكتور محمد حسن عبد الله في كتابه الضخم " الحركة الأدبية والفكرية في الكويت "، ودراسة الدكتور

* أكاديمي وناقد من الكويت.

التمرد عليهم، وفرض إبداعه عليهم، وتركهم يشتجرون حوله، وهي ظاهرة ليست جديدة بل عرفها مبدعون الكبار من شعراء العربية من أمثال النابغة، وأمرئ القيس وجريير والفرزدق والمنتبي وغيرهم كثير.

بعد هذه المقدمة المسهبة، التي أراها ضرورية لتقديم مشهد الكتاب بمنجزاته ورؤيته النقدية للفن القصصي في الكويت خلال العقود الماضية، يأتي الكتاب كما يقول صاحبه استجابة لرغبة الأصدقاء في دراسة هذا الجانب من الإبداع الكويتي، وتيسير الأمر على القارئ العادي في متابعة هذا الإبداع المتسارع الخطى على الساحة الثقافية.

ومهما يكن من أمر فإنني أستطيع أن أقول إننا بإزاء رؤية نقدية واضحة المعالم تتعامل مع الإبداع بحرفية عالية المستوى.

تدور مواد الكتاب في ستة مدارات تضمها أربعة فصول، تتوزعها حقبة زمنية طويلة تمتد من ثلاثينيات القرن الماضي حتى نهايته، وتشمل الخطوط العامة للقصة القصيرة، والرواية معاً على نحو متفاوت في الرؤية والتحليل النقدي من حيث الإسهاب مرة، والإيجاز مرة أخرى، ولعل ذلك يعود كما هو موضح في المقدمة، إلى أن فصول الكتاب كتبت في أزمان مختلفة، روعي فيها تارة الجانب الأكاديمي المتخصص، بما يستدعيه من مصطلحات نقدية وضبط منهجي، وتارة أخرى روعي فيها القارئ العادي، الذي

إبراهيم غلوم القصة القصيرة في الخليج العربي، ودراسة الدكتور خليفة الوقيان، الثقافة في الكويت. وهذا لا يقلل من قيمة هذا الكتاب الذي نتحدث عنه، لأن الممارسة النقدية في ملاحقتها لإنجازات الإبداع أكبر من أن يحتويها كتاب واحد، أو تجربة نقدية منفردة، فكلما اتسعت دائرة النقد، وتشعبت قضاياها، في مواجهة متواليات الإبداع ومنجزاته المتسارعة، أعطت لهذا الإبداع قيمته ومكانته في تيار الحركة الأدبية... أستطيع أن أقول باختصار إن تعدد الممارسات النقدية للمنجز الإبداعي تأكيد لحضور وفاعلية هذا المنجز في حياتنا الأدبية، وعلى ذلك فهذا الكتاب النقدي الجديد، الذي يسلط الضوء على منجزات إبداعية سابقة عليه بعشرات السنين، وأُنجزت في ظروف وأحوال مختلفة، لهُو تأكيد على أهمية هذه الأعمال وقيمتها الفنية، على الرغم من بعض الأحكام النقدية القاسية التي أطلقها المؤلف على بعض الأعمال القصصية، التي رأى فيها ما يخالف قواعد الفن القصصي، سواء ما يتعلق منها برسم الشخصيات، أو بقواعد لعبة القص أو مراوغات العنونة، وهي كما أرى قضايا جدالية قابلة للنقاش، نأخذها كما رسمها المؤلف بكل تفاصيلها كوحدة قائمة بذاتها ونخضعها للتأويل، وبذا نتجاوز الأحكام النقدية القاسية التي قد تصدم المبدع، أو تجعله يصر على توجيهه غير المرغوب فيه، في العمل الإبداعي، نكايه في النقد، وإعلان حالة

الفرج، ولذا لقيت هذه البداية عناية فائقة من الاهتمام والتحليل والنقد عند النقاد المعاصرين ومنهم صاحب هذا الكتاب، الذي يرى فيها توازياً فكرياً مع اتجاه المجلة الإصلاحية، القائم على محاربة الجهل والتخلف الفكري، كما يرى فيها من جانب آخر توافقاً مع أفكار قاسم أمين عن تدهور أحوال المرأة في المجتمع العربي. ويبدو من وقائع التاريخ الأدبي أن هذه القصة ليست القصة اليتيمة التي كتبها هذا المبدع الفذ، بل له قصة أخرى تحمل عنوان " المسدس " مخطوطة كشف عنها الشاعر الدكتور خليفة الوقيان، غير أن مؤلف الكتاب لم يشر إليها، ولو حتى من باب التوثيق الأدبي.

ثم يتوقف المؤلف عند دور " مجلة البعثة "، لسان حال المبعوثين الكويتيين للدراسة في مصر من أعوام ١٩٤٦ - ١٩٥٤م، فيرى أن المجلة قد أسهمت من جديد في بعث القصة القصيرة، بعد انقطاع جزئي، إثر غياب مجلة الكويت عن الصدور، عام ١٩٣٠م فيذكر في هذا السياق أن المجلة قد نشرت على صفحاتها، حتى احتجاجها عام ١٩٥٤م، أربعاً وستين قصة قصيرة، بيد أن المؤلف لم يذكر أسماء هذه القصص، ولا أصحابها، في حين نرى في المقابل أن الدكتور خليفة الوقيان، في كتابه " الثقافة في الكويت " يقدم لنا بياناً توثيقياً عن جميع القصص القصيرة التي نشرت في مجلة البعثة من عام ١٩٤٧ حتى عام ١٩٥٠، فيذكر أنها بلغت تسع عشرة قصة قصيرة، وهو

تدور مواد الكتاب في ستة مدارات تضمها أربعة فصول، تتوزعها حقبة زمنية طويلة تمتد من ثلاثينيات القرن الماضي حتى نهايته، وتشمل الخطوط العامة للقصة القصيرة، والرواية معاً على نحو متفاوت في الرؤية والتحليل النقدي من حيث الأسهاب مرة، والإيجاز مرة أخرى، ولعل ذلك يعود كما هو موضح في المقدمة، إلى أن فصول الكتاب كتبت في أزمان مختلفة، روعي فيها تارة الجانب الأكاديمي المتخصص، بما يستدعيه من مصطلحات نقدية وضبط منهجي، وتارة أخرى روعي فيها القارئ العادي.

تعنيه الظاهرة الأدبية فحسب، من غير الدخول في التفاصيل، التي تصعب عليه متابعتها، ولذا فهذا الكتاب يرضي حاجة القارئ العادي، والمتخصص على حد سواء.

البدايات الأولى للقصة

يبدأ المؤلف الفصل الأول من هذا الكتاب بحديث تاريخي عن البدايات الأولى للقصة القصيرة في الكويت جاعلاً من قصة خالد الفرج " منيرة "، التي نشرها في مجلة الكويت عام ١٩٢٩م، البداية الأولى لكتابة القصة القصيرة في الكويت، وهو بهذا لا يختلف عما سبقه من النقاد ومؤرخي الأدب، من أمثال خالد سعود الزيد والدكتور إبراهيم غلوم، والدكتور خليفة الوقيان، والدكتور سليمان الشطي من أن البداية الأولى كانت على يد خالد

وبعد هذا المهاد التاريخي لبدایات فن القصصة القصيرة في الكويت، يتوقف الدكتور مرسل وقفة عجلی عند جيل الستينيات، جيل التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، التي شهدتها الكويت بعد الاستقلال، وهذا الجيل عنده، من كتاب القصصة القصيرة، قد بلغ أعلى درجات النضج الفني، حتى أصبحت تماثل نظائرها من منجزات فن القصصة القصيرة في الأدب العربي، وهو بهذا الحكم النقدي لا يصدر عن هوى، أو مجاملة لأحد بل يستند في حكمه إلى جملة من الوقائع الفنية، التي تؤكد وجهة نظره، ويذكر في هذا السياق منجزات أربعة من الرواد، الذين وضعوا القصصة القصيرة في مسارها الفني الجديد، وهم سليمان الشطي وسليمان الخليفي، وإسماعيل فهد إسماعيل، وعبد العزيز السريع.

ثم يتوقف المؤلف عند جيل السبعينيات إلى منتصف التسعينيات وهي حقبة طويلة نسبياً، قياساً على سابقتها، لكن المؤلف لم يعلل لنا سبب اختياره هذا الطول الزمني الذي يصل إلى ربع قرن، أو سبب توقفه عند منتصف التسعينيات بدل المضي حتى نهاية القرن.

ومهما يكن من أمر فإنه رؤيته لحصاد هذا الجيل تتسم بالعموميات، منها أن المرأة سجلت حضوراً وإسهاماً واضحاً في كتابة القصصة القصيرة، وأن مستويات النضج الفني متفاوتة عند أفراد هذا الجيل، توزعت بين كتابات عالية المستوى

عدد يقل بكثير عما ذكره مؤلف الكتاب مما يستدعي مراجعة وتوثيقاً أدق لهذه الظاهرة المهمة في تاريخ الأدب الكويتي، فضلاً عن الحاجة إلى دراستها دراسة نقدية مستفيضة ووضعها في سياقها الزمني مع تيار القصصة القصيرة في الأدب العربي.

وقد تبين لي بعد المراجعة والمتابعة أن الدكتور خليفة الوقيان قد أسقط من قائمته الإحصائية الأنفة الذكر جميع القصص القصيرة التي كتبها شيخ القصاصين الكويتيين، فهد الدويري، منها إحدى عشرة قصة قصيرة، كتبها ونشرها الدويري خلال تلك الفترة، التي أشار إليها الدكتور خليفة ضمن إحصائيته ومع هذا فإن الفارق العددي بين عدد القصص القصيرة التي ذكرها الدكتور مرسل وإحصائية الدكتور خليفة يظل كبيراً، ولو أن الناقد الدكتور مرسل

عمل قائمة بهذه القصص الذي ذكر عددها، كما فعل الدكتور خليفة الوقيان لأراحنا من هذا الاختلاف، مما يؤكد مدى الحاجة إلى تضافر الجهود لجمع هذه القصص القصيرة من مظانها المختلفة، ونشرها في مجلد أو مجلدات لكي تبقى في متناول الدرس النقدي، والتوثيق التاريخي لهذا الفن.

صحيح أن الشاعر خالد سعود الزيد يرحمه الله قد جمع شيئاً من هذا سماه "قصص يتيمة في المجلات الكويتية، وهو بهذا قد أسدى خدمة كبيرة للثقافة في الكويت، غير أن هذا وحده ليس كافياً.

في "مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية" الصادرة عن جامعة الكويت.

شعرية العنوان

وفي متابعة الناقد لما يسميه "شعرية العنوان" في هذه القصص، تنفتح الدراسة على ثلاثة مدارات نقدية متضافرة، المدار الأول ويتناول علاقة النص المحاذي بالنص المتن، والثاني العلاقة بين الوسم والرسم، والثالث قراءة تطبيقية لقصة من قصص سليمان الشطي "خدير" من مساحة وهمية "بوصفها كما يقول الناقد، من أكثر قصص سليمان الشطي إثارة للتساؤل.

وفي معالجة المؤلف لما يسميه بالنصوص المحاذية - ويقصد بذلك وضع النص في سياق النوع الأدبي، (قصة رواية، ديوان شعر)، أو العنوان، أو الرسوم والأشكال التي توسم بها أغلفة الكتب، أو النص على حقوق الملكية - يختار المؤلف الأعمال القصصية لسليمان الشطي أنموذجاً للتطبيق، فيتابع بدأب وصبر وأناة التغيرات، والأشكال والرسوم والألوان، التي وسمت بها هذه الأعمال، عبر أربعة ناشرين، في فترات مختلفة، كما أخذ الباحث في الاعتبار أيضاً أخطاء الناشرين في قراءة عناوين بعض المجموعات، بما في ذلك وقوعهم في تحريف بعض مفردات النص أو تصحيفها، واعتبر ذلك من المحاذاة النصية.

ولا مراة في أن هذه الإضافات التي تلحق النصوص الإبداعية، سواء تمت بوعي

فنياً وأخرى دون ذلك، حفل بعضها بالأخطاء اللغوية والأسلوبية فضلاً عن قصور شديد في رسم الشخصيات، ومستويات الحوار. لكن المؤلف لا يتوقف عند أية قصة من هذه القصص، التي تنسب إلى خمسة عشر مبدعاً، هم أبناء هذا الجيل، ليكشف لنا عن مواطن القوة والضعف في هذا الإنتاج، بل أوكل المهمة إلى ذكاء القارئ وفطنته في اكتشاف ذلك، وبذا حررنا من رؤيته المباشرة لقيمة هذه الأعمال من خلال الرصد والتحليل الفني، لوضع كل عمل من هذه الأعمال الإبداعية في مكانه المناسب من حركة تيار القصة القصيرة، بدل الاعتذار عن عدم القيام بهذه المهمة درأً للتشهير، أو منعاً للمدح، أو دفعاً للإحراج.

وهذه كما أرى حجج لا يمكن القبول بها أو حتى الدفاع عنها، إن من حق القراء، على النقد والمتخصصين، أن يعرفوا على وجه اليقين أو حتى الاحتمال إن عزّ اليقين، قيمة أي عمل فني يطرحه المؤلف على قرائه، إذ فبمجرد نشر العمل الأدبي يصبح ملكاً عاماً لقرائه، يخضع للنقد والتحليل، والرفض، والقبول، من غير اعتبار شخصي لصاحبه، فالاعتبار الوحيد، الذي ينبغي أن يأخذ في الحسبان، هو العمل الإبداعي نفسه.

في الفصل الثاني من كتاب الدكتور مرسيل العجمي، الأنف الذكر، نلتقي بدراسة أكاديمية معمقة عن "شعرية العنوان" في قصص سليمان الشطي". وقد سبق له نشر هذه الدراسة من قبل

يتوقف المؤلف عند دور " مجلة البعثة "، لسان حال المبعوثين الكويتيين للدراسة في مصر من أعوام 1946 - 1954م، فيرى أن المجلة قد أسهمت من جديد في بعث القصة القصيرة، بعد انقطاع جزئي، إثر غياب مجلة الكويت عن الصدور، عام 1930م فيذكر في هذا السياق أن المجلة قد نشرت على صفحاتها، حتى احتجاجها عام 1954م، أربعاً وستين قصة قصيرة.

عناوين أخرى من مجموعات سليمان الشطي وخاصة مجموعة " أنا .. الآخر " التي تثير إشكالات حول الصيغة المختارة عنواناً للمجموعة القصصية، من جهة واختيار - ذات الصيغة عنواناً لإحدى قصص المجموعة على نحو متقاطع من جهة أخرى، فمع عنوان المجموعة يلاحظ أن المسند (أنا) قد فصل عن المسند إليه (الآخر) بالنقطة، في حين أن هذا الفصل ينعدم تماماً مع القصة في داخل المجموعة، وهذا التباين كما يكشف عنه الناقد ينطوي على حس مفارق لمفهوم الأنا الآخر في كلا الاتجاهين، أي في حالتي الوصل والفصل.

ولا مرأى في أن الحس النقدي المرهف للدكتور مرسل يجعله يهضي إلى طرح تساؤلات كثيرة تتعلق بجدالية اختيار عناوين المجموعات القصصية لسليمان الشطي، وما تثيره من إشكاليات دلالية في علاقاتها ببعض قصص المجموعة ذاتها، وهذه في مجملها وسائل لغوية

أو غير وعي، لم يولها النقد الحديث عناية كبيرة، بل ظلت هامشية، يشير إليها النقد بين فينة وأخرى بيد أنهم لا يتوقفون عندها كثيراً على الرغم من أن بعضها يعد أحد المفاتيح المهمة الدالة على النص المحصور بين دفتي الكتاب، وحسناً فعل الدكتور مرسل في وقوفه عند هذه العوامل التي تلحق الكثير من الأعمال الأدبية . وتعطى انطباعات مختلفة للقارئ، قد تكون إيجابية، وقد تكون سلبية. حسب طبيعة القراءة نفسها. أما إضافات المؤلف أو توضيحاته اللاحقة، سواء تعلق الأمر منها بالرسوم والأشكال، أو بالألفاظ اللغوية فهي كلها إشارات رمزية من المؤلف إلى قراءة أخرى موازية، للنص الأول، أو إبرازه جديده لنص سابق.

أما المحور الثاني في هذه الدراسة، وأعني به العلاقة بين وسم المؤلف عناوين مجموعات القصصية، وكيفية تأول القارئ لعملية الوسم هذه، سواء تم هذا التأويل عند الحدود المعجمية للفظ المختار عنواناً للمجموعة القصصية، أو تجاوزه إلى علاقاته بها يأتي بعده من قصص. فإن المؤلف يقدم لنا نماذج وأشكالاً متعددة من تلك العناوين، التي وسم المؤلف بها مجموعات، ليكتشف أن بعض هذه العناوين تتقاطع مع عناوين أخرى لقصص من ذات المجموعة، وأن بعضها الآخر لا يتطابق مع عنوان إحدى قصص المجموعة نفسها، وبهضي المؤلف عمقاً فيجري حفريات معرفية على

الناقد الدكتور مرسل استطاع باقتدار أن يوجه عناية القارئ إلى أهمية إدراك المغزى الجوهرى الذى يتوسمه الكاتب من اختيار عناوين قصصه، وعلاقاتها بمضامينها سلباً أو إيجاباً، وهذا توجه نقدي يكاد يلزم الناقد لا في هذه المجموعات القصصية وحدها، بل وفي قصص وروايات أخرى.

استطاع باقتدار أن يوجه عناية القارئ إلى أهمية إدراك المغزى الجوهرى الذى يتوسمه الكاتب من اختيار عناوين قصصه، وعلاقاتها بمضامينها سلباً أو إيجاباً، وهذا توجه نقدي يكاد يلزم الناقد لا في هذه المجموعات القصصية وحدها، بل وفي قصص وروايات أخرى.

رجال من الرف العالي

وفي المدار الثالث لهذه الدراسة نلتقي بتحليل مباشر لقصة " خَدرٌ " من مساحة وهمية "، من مجموعة " رجال من الرف العالي "، ولم يبين لنا الناقد سبب اختياره لهذه المجموعة تحديداً، لتحليلها وتبسيط الضوء عليها، ولكن يبدو أن ما لفت نظره إليها ابتداءً هو غرابة عنوانها " خَدرٌ " من مساحة وهمية "، لذا نجد أن تحليل العنوان وفك شفرته، يتكئ على سياق المعطيات اللفظية، والعناصر القصصية داخل النص نفسه، وفي فترة لاحقة، على مجمل السياق الثقافي العام الذى يصنف النص ضمن النوع الأدبي من جهة، وعلى التفسير الدلالي الذى يتجاوز الحدود الحرفية للألفاظ من جهة أخرى.

من هذه المحددات النقدية ينطلق الناقد في تبسيط الضوء على التشكيل اللغوي لعنوان القصة، فيجده مربكاً ومخادعاً حسب تعبيره، مربكاً لأن " الخدر " مسببه شيء مادي، وليس شيئاً وهمياً، ومخادعاً لأن المؤلف استخدم حرف الجر (من) ليصل بين " خَدرٌ " و "مساحة"، لكن الطريف في هذا أن جميع الدارسين لهذه القصة استخدموا لفظة (في) عوضاً عن

يستخدمها الكاتب في وسم إبداعاته لدفع القارئ إلى التوازي معه في دلالة ما يقرأ له من إبداع، ليصبح القارئ في النهاية مشاركاً في عمليات التفسير، ومدرِكاً المغزى الدلالي الذى يستهدفه الكاتب من تبين تقنيات الوسم الكتابي لعناوين إبداعاته.

ومن الجدير بالذكر أن النقد القصصي، في العادة لا يحفل كثيراً بمثل هذه التقنيات التي يعدها هامشية، قياساً على حبكة القصة، ورسم الشخصيات، ومشاهد الأحداث، ولغة الحوار، إلى غير ذلك من التقنيات الأخرى المساندة، بيد أن اتساع دائرة إشراك القارئ في دائرة أحداث القصة بوصفه مخاطب، أو المستهدف الأول من القصة عزز من أهمية إدراك هذه التقنيات وربطها بأحداث القصة، للتعرف على حالات الوعي في مستوياته المختلفة لحظة الكتابة وارتباطها بمركزية الوسم المختار للقصة.

واعتقد أن الناقد الدكتور مرسل قد

(من) في إشاراتهم إلى عنوان القصة. ثم يهضي الناقد محللاً تبعات هذه التغيير، ونتائج على مجمل أحداث القصة واضعاً في الاعتبار عند التحليل وسم المؤلف لقصته، بوصفه يستهدف دلالة محددة تتفاعل معها أحداث القصة، وسلوكيات شخصياتها، لينتهي الناقد من تحليلاته إلى أن عنوان القصة يفتح في نهايتها على مشهدين متوازين ثقافة النخبة، وثقافة العنف، فإذا كانت ثقافة النخبة قد اتسمت بالخدر، فإن ثقافة العنف قد أصيبت بالعنف والتطرف.

وفي الفصل الثالث من هذا الكتاب يواجها المؤلف بدراسة أكاديمية عن الرواية الكويتية، سبق له نشرها في مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين. ولا مرأ في أن الحديث عن الرواية الكويتية مثير للجدل، وأحسب أن أول من تطرق إلى هذا الموضوع هو الناقد الصحفي

محبوب عبد الله، في تساؤلاته عن تأخر ظهور الرواية الكويتية عام ١٩٦٨م، ثم تبعه الدكتور محمد حسن عبد الله عام ١٩٧٣م بكتابه الضخم " الحركة الأدبية في الكويت "، والكاتب خالد سعود الزيد، في كتابه " قصص يتيمة " عام ١٩٨٢م، ثم الدكتورة نسيم الغيث في كتابها " من المبدع إلى النص " عام ٢٠٠١م، والدكتور خليفة الوقيان، الثقافة في الكويت عام ٢٠٠٦م.

أول رواية كويتية

وهذا يعني بوضوح أن المشهد الروائي الكويتي ليس غائباً عن أنظار النقاد

بيد أن النزاع بينهم يتمحور حول أول عمل روائي ظهر على الساحة الثقافية الكويتية، ففي الوقت الذي يرى فيه الدكتور محمد حسن عبد الله، والدكتورة نسيم الغيث أن رواية : مدرسة من المرقاب " التي صدرت عام ١٩٦٢م، للكاتب عبد الله خلف هي أول رواية كويتية، نجد أن الناقد الدكتور مرسل يخالفهما في ذلك الرأي ويرى أن بداية الرواية كانت على يدي الكاتب فرحان عبد الله الفرحان، حيث صدرت له رواية " آلام صديق " عام ١٩٤٨م، ويبدو هنا أن الناقد يتفق مع خالد سعود الزيد في أن البداية كانت من الفرحان، أما من ينازع في ذلك فإنه يعد رواية الفرحان أدخل في باب القصة القصيرة وليس في باب الرواية من غير حجج دامغة في هذا الشأن إلا من الحجم الذي يقال إنه قد بلغ خمسين صفحة.

أما الدكتور خليفة الوقيان فله رؤية أخرى إذ يرى أن أول رواية نشرت في كتاب يحمل توثيقاً لكتابتها هي رواية نورية السداني " الحرمان " التي بدأت كتابتها عام ١٩٦٨م، ونشرتها عام ١٩٧٢م.

ولا شك في أن الحديث عن البدايات في الأعمال الأدبية مثار للشك، واختلاف الرؤى، والشبهات. ولعل مما يستغرب منه أن الناقد لم يقيم بدراسة هذه الرؤى المختلفة لبدايات الرواية، بل بدأ من المسلمة الأولى من أن البداية كانت من فرحان عبد الله الفرحان، ثم مضى بعد ذلك يرصد تتابع ظهور كتاب الرواية

الحديث عن البدايات في الأعمال الأدبية مثار للشك، واختلاف الرؤى، والشبهات. ولعل مما يستغرب منه أن الناقد لم يقدّم بدراسة هذه الرؤى المختلفة لبدايات الرواية، بل بدأ من المسلمة الأولى من أن البداية كانت من فرحان عبد الله الفرحان، ثم مضى بعد ذلك يرصد تتابع ظهور كتاب الرواية في عقد السبعينيات من أمثال فاطمة العلي، ونورية السداني، وإسماعيل فهد إسماعيل، وهذا الأخير يحظى باهتمام خاص من الناقد يتمثل فيما نشره من دراسات نقدية عن أعماله.

التحكم فيه، أو الحكم عليه.
٣- تمثل الكاتب للموضوع الروائي، وتمكنه من فن التقنيات السردية. وهذا العنصر في رأيي هو أهم ما ينبغي أن يأخذه الناقد في الاعتبار في مقارنته النقدية للقصة أو الرواية.

ويأخذ البعد الموضوعي للرواية، بإبعاده الزمانية والمكانية دوراً فاعلاً في عملية التصنيف الروائي، حيث يرصد الناقد في هذا السياق أربعة توجهات روائية على النحو التالي :

١- الرواية الوصفية، وتمثلها روايات فوزية شويش السالم.

٢- رواية الخيال العلمي، وتمثلها طيبة أحمد الإبراهيم.

٣- الرواية المؤدجلة، وتمثلها الكاتبتان سعاد الولائي، وخولة القزويني.

٤- الرواية الاجتماعية، وتنقسم إلى قسمين رواية تحتفي بالقديم ويمثلها وليد الرجيب، ولىلى العثمان، وليس العثمان، ورواية تحتفي بالشأن المعاصر ويمثلها إسماعيل فهد إسماعيل، وحمد الحمد، وطالب الرفاعي.

وهذا التقسيم من الناحية النقدية بالغ الأهمية لأنه يضع الرواية ضمن نوعها في سياق التاريخ الأدبي لهذا الفن، لكن لا ينبغي أن نغفل في التفاؤل، ونعتبرها كلها تقسيمات حاسمة، بل هي تقسيمات مقترحة، تعتمد على القراءة الأولية لهذه الروايات، وهي قابلة للجدل، إذ بإمكان الكثير من هذه الروايات المصنفة ضمن

في عقد السبعينيات من أمثال فاطمة العلي، ونورية السداني، وإسماعيل فهد إسماعيل، وهذا الأخير يحظى باهتمام خاص من الناقد يتمثل فيما نشره من دراسات نقدية عن أعماله.

ثم يعتمد الناقد بعد ذلك إلى تصنيف المشهد الروائي، ونقده وفق أسس وقواعد مرنة، قابلة للشد والجذب في تطبيقاتها الحرفية وهي على النحو التالي :

١- مستوى النضج الفني، قياساً على مستوى نضج الرواية العربية المعاصرة، لكن الناقد لم ينقل لنا ما هي أدوات ومقاييس هذا النضج الفني ليكون معياراً للرواية الكويتية.

٢- درجة احتشاد الكاتب، وجديته في التعامل مع الكتابة الروائية، وهذا كما نرى مقياساً مسراوغاً ليس من السهل

وفي المدار الثالث لهذه الدراسة نلتقي بتحليل مباشر لقصة "خدر من مساحة وهمية"، من مجموعة "رجال من الرف العالي"، ولم يبين لنا الناقد سبب اختياره لهذه المجموعة تحديداً، لتحليلها وتسليط الضوء عليها، ولكن يبدو أن ما لفت نظره إليها ابتداء هو غرابة عنوانها "خدر من مساحة وهمية"، لذا نجد أن تحليل العنوان وفك شفرته، يتكئ على سياق المعطيات اللفظية، والعناصر القصصية داخل النص نفسه، وفي فترة لاحقة، على مجمل السياق الثقافي العام الذي يصنف النص ضمن النوع الأدبي من جهة، وعلى التفسير الدلالي الذي يتجاوز الحدود الحرفية للألفاظ من جهة أخرى.

لكن المدهش في هذه الدراسة، والمثير للعجب أيضاً أن أياً من هذه الروايات الثلاث التي شددت إعجاب الناقد لم تكن ضمن هذه الدراسة على وجه التحديد، بوصفها دراسة مستقلة نشرت من قبل في مجلة عامية محكمة، مما يجعل من إقناع القارئ بما توصل إليه الناقد أمراً في غاية الصعوبة، لأن حثيثات ومبررات هذا الحكم ليست مفصلة بالصورة التي حظيت بها الروايات الست عشرة السابقة. وعلى هذا فحكمه على هذه الروايات الأخيرة، في غياب التفاصيل الفنية، لا يخرج عن حدود الانطباعات العامة.

فنتها أن تتقاسم مع غيرها، بنسب مختلفة، منطقة أخرى من التصنيف ولتأخذ على سبيل المثال " ما يسمى بالرواية الوصفية"، فالوصفية المباشرة لا تكاد تخلو منها رواية، فهي موجودة في الرواية الاجتماعية، والرواية المؤدجلة، وحتى في رواية الخيال العلمي.

القاسم المشترك

وفي ضوء هذا التقسيم يعود الناقد إلى اختيار ست عشرة رواية ممثلة لكل هذه الاتجاهات ليسلط عليها مجهر نقده واضعاً في الاعتبار كل التقنيات الفنية التي تتطلبها الرواية الحديثة، ومع أن الجانب السلبي هو القاسم المشترك في هذه الروايات، فإن الناقد لم يتردد لحظة واحدة في استحسان ما يراه حسناً، لكن مجمل الصورة عنده تبقى قائمة إن لم تكن شديدة العتمة، إنه يقول باختصار بعد دراسته لهذه الروايات الست عشرة لمبدعين كبار، " فمن بين كل الأسماء الواردة في هذه المدونة تبرز ثلاثة أسماء فقط كتبت روايات تضارع وتنافس المنجز الروائي العربي لأنها أظهرت احتشاداً كبيراً للكتابة الروائية، وأبدت تمثلاً عميقاً لموضوعها الحكائي، وتمكناً كبيراً من التقنيات السردية، التي تساهم في إنشاء العوالم الروائية، وهؤلاء المؤلفون هم : إسماعيل فهد إسماعيل، في رواية "إحداثيات زمن العزلة"، ورواية "عزيزة" لسليمان الخليفي، ورواية "سماء مقلوبة" لناصر الطنفيري.

وحديثه هنا لا يكاد يخرج عما قاله من قبل عن الوسم والرسم، ودلالتهما الإيحائية، أو المباشرة على مضمون الحكاية، لكن الجديد هنا هو حديثه عن "الصوت السردى" في الرواية بصفة منفردة، وفق تعدد مستوى تقنيات السرد في الرواية، ومن ثم فهناك حديث عن السارد شبه الغائب، والسارد المتخفي، والسارد الصريح، وهو ما تعكسه الرواية الكويتية بصفة عامة، لينتهي الناقد إلى أن الرواية الكويتية تضمنت ثلاثة ضمائر، الغائب، والمتكلم، والمخاطب، حاز فيها ضمير الغائب على معظم المتن الروائي، في حين استأثر ضمير المتكلم بخمس روايات، وضمير المخاطب برواية واحدة.

وهذه النتيجة التي وصل إليها الناقد قد لا تكون دقيقة لأنها لم تقم على جداول إحصائية، أو نسب مئوية، وإنما تأسست على دراسة عدد محدود من هذه الروايات، بصورة وصفية.

في الفصل الرابع من هذا الكتاب يحكي المؤلف تجربته القرائية، مع رواية "إحداثيات زمن العزلة" للروائي، إسماعيل فهد إسماعيل، ليؤكد على فاعلية تعدد القراءة للعمل الإبداعي الواحد، فإذا كانت القراءة الأولى تجلو لذة النص فإن القراءة الثانية تدفع باتجاه التحليل والنقد، وفي ضوء هذا التصور يخضع الناقد هذه الرواية إلى دراسة نقدية تحليلية تحت ما يسميه الخطاب الروائي في "إحداثيات زمن العزلة" ليؤكد ابتداء

ولعل مما يجدر ذكره هنا أن بعض تلك الروايات، التي أظهر الناقد سلبياتها وعيوبها بصورة مفصلة، وجد فيها مادة خصبة لدراسة علمية أخرى، نشرت في المجلة العربية للعلوم الإنسانية، وأدرجت ضمن الفصل الثالث في هذا الكتاب تحت عنوان "الرواية الكويتية - تجليات الخطاب".

يبدأ الناقد دراسته هذه بتحديد بعض المفاهيم النقدية المتعلقة بنظرية السرد الروائي، فيفرق بين تسميتين الحكاية، والخطاب، بوصفهما عنصرين متكاملين في أي رواية، فإذا كانت الحكاية تمثل المتن الموضوعي بمكوناته المختلفة من وقائع وشخصيات وزمان ومكان فإن الخطاب يمثل الطريقة التي يتم فيها تقديم هذه العناصر.

وينبهنا الناقد ابتداءً إلى أن هذين العنصرين، الحكاية والنص، ليس إلا مفهومين إجرائيين يستعين بهما الناقد لتحليل النصوص السردية، وفي إطار هذا الجانب الإجرائي يحيل الناقد الروايات الكويتية، التي سبق له دراستها من قبل، إلى مرجعيات تصنيفية كالتى سبق له تصنيفها من قبل، وما يقوله هنا عن هذه الروايات، وقيمتها الفنية لا يخرج عما قاله من قبل، بوصفها أعمالاً متواضعة، لا ترقى في رأيه إلى مستويات المنجز الروائي العربي، في ضوء المعايير التي ذكرها من قبل في مطلع الدراسة السابقة.

ثم يتبع ذلك بحديث عن أنماط العنونة،

بالمعنى التقليدي للحبكة، كما تخلو عنده من الحكاية بالمعنى التقليدي للحبكة، كما تخلو عنده أيضاً من تطور الأحداث في خيط درامي بسبب تنامي الأحداث الداخلية للرواية، وهذه الرؤية قد تبدو ملبسة للمقاريء، فالرواية لم تخلو من الحكاية، فالحكاية متضمنة أصلاً في الرواية، إنها حكاية ذلك الشاب المثقف الذي يجد نفسه في مواجهة ظرف قاس، هو احتلال صدام الكويت، وعلى هذا فزمن الحكاية زمن واقعي يمتد من يوم الاحتلال إلى يوم التحرير.

الوجه الآخر للمؤلف

صحيح إن مؤلف الرواية ليس مؤرخاً بالمعنى الذي يصله بالحدث ومسبباته، وتفصيله الواقعية، لكنه يلتقط منه ما يبني رؤيته لحكاية الحدث، بوصفه مبدعاً أو فناناً، وصحيح أيضاً أن المؤلف لم يكتب الرواية إلا بعد زوال الاحتلال، لكن واقع أحداث الغزو بقي حاضراً بقوة في ذهن كاتب الرواية، وقد لا نبعد كثيراً إذا قلنا إن بطل الرواية سلطان هو الوجه الآخر لمؤلف الرواية، الذي عايش أحداث الغزو عن كثب، ومن الطبيعي أنه حين ينتهي الكاتب الروائي لكتابة حكاية شهد أحداثها أو عاش تجربتها بنفسه أن يعتمد في رسم أحداثها ومشاهدتها على الواقع من جهة، وعلى المتخيل من جهة أخرى، مثله في ذلك مثل الرسام في مزاجه ريشته للألوان، لتقديم لوحة فنية تجمع بين الواقع، والخيال، ولذا

على أن هذه الرواية تقوم على مرجعيتين مختلفتين، أولهما محور الحكاية، والثانية محور الخطاب، وهذان المحوران سبق له دراستهما وتطبيقهما على أعمال أخرى من قبل في هذا الكتاب.

محور الخطاب

ثم يمضي الناقد محلاً أحداث هذه الرواية وفق منهج نقدي يعنى بإحداثيات الخطاب وتقاطعه مع بطل الرواية، على نحو يربط فيه الناقد بين ما يسميه، الواقعي والمتخيل في أحداث هذه الرواية، ولذا نجد الناقد يفرق بين محور الحكاية الذي يحيل على الواقع، ومحور الخطاب الذي يحيل إلى الكتابة الروائية، وفي سياق هذين التقسيمين يتم تشريح مكونات هذه الرواية، التي تعتمد على المتخيل في استرجاع أحداث سابقة على بدء تجربة الكتابة.

ويحاول الناقد من منظور آخر أن يعطي هذه الرواية قيمة خاصة تكمن في تقنيات التناول الروائي، أو بعبارة أكثر دقة وضع تجربة الكتابة في سياق فن محدد هو الرواية التي تخضع بطبيعة الحال إلى قواعد وأصول، وإجراءات فنية خاصة ومنها حدث الحكاية بصفته المركز الرئيس الذي تنطلق منه الأحداث وتعود إليه بصفة دائرية، لكن الناقد هنا يحاول أن يضفي على هذا العمل الروائي صفات خاصة، تتجاوز مفاهيم الرواية بالمعنى التقليدي، أو بالمعنى المنطق عليه في أصول الرواية، فرواية " إحدائيات زمن العزلة " عنده تخلو من الحكاية

والاحتمالات الدلالية التي تكمن وراءها، والصوت السردي، الذي يمسك بخيوط الرواية، في فضاءاتها المختلفة، على نحو يحقق فيه السارد تطابقاً بين رؤيته ورؤية بطل الرواية في معظم المواقف، وتقاطعا في البعض الآخر، مما أضفى على الرواية حساً درامياً مؤثراً ذا أبعاد إنسانية تتجلى في الدفاع عن الهوية، والوجود، والوطن.

وفي النهاية أستطيع أن أقول : إن هذا الكتاب يعد إنجازاً نقدياً في مجال الفن القصصي في الكويت، يضاف إلى إنجازات أخرى حققها المؤلف في رحلته مع الثقافة في الكويت.

فلعل ما يقوله الناقد عن هذه الرواية من أن مرجعيتها هي الكتابة الروائية وليس الواقع الفعلي ليس دقيقاً، صحيح إن كاتب الرواية حاول جاهداً أن يسخر كل إمكانيات اللغة ليبدو المتخيل حاضراً، لكنه لم يفلح في أن ينعق من أسر المرجعية الفعلية للأحداث التي بقيت تفرض عليه وجودها، في جميع أنساق الرواية، ولولاها لما كان لهذه الرواية طعم أو معنى.

ثم يتطرق الناقد بعد ذلك إلى مسائل دقيقة تتصل بتقنيات الكتابة الروائية، المستخدمة في رواية " إحدائيات زمن العزلة " كعنونة موضوعات الرواية

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

د. سليمان الشطي في كتابه "الشعر في الكويت"؛

لقاء الأديب والمؤرخ

بقلم : د. أحمد بكري عصلة *

بين كتاب "الشعر في الكويت" للدكتور سليمان الشطي وكتاب "الثقافة في الكويت" للدكتور خليفة الوقيان صلات قري، ووشائج فكر، من حيث أنهما يدخلان ضمن دائرة التوثيق الفكري، وصدرتا في وقتين متقاربين، ولكن ما يفرق بين الكتابين إن كتاب "الشعر في الكويت" يتناول دائرة واحدة من دوائر الفكر، هي دائرة الشعر، على حين اتخذ الوقيان من دوائر الفكر والثقافة كافة مجالات للتوثيق والتأريخ.

كما يتقارب الكتابان والمؤلفان في الفكر والموقف الاجتماعي، ولكنهما يفترقان في طريقة العرض والنقد. فالوقيان في كتابه، رجل علم وحقائق وأرقام، التزم الدقة المتناهية في تقديم ما لديه، وهذا طبيعي في كتاب تأريخي لفنون عدة، ولرجال مختلفي المذاهب والمشارب والمدارس. أما الشطي فكان رجل إحساس وتذوق في كثير من آرائه ولاسيما في عرض نماذج المتأخرين، بالإضافة إلى موقف المؤرخ ولاسيما في عرض بدايات الشعر في الكويت.

إن المؤلفين أديبان قبل أن يكونا رجلَي علم وتأريخ ولابد من أن تغلب طبيعة الأديب المتأصلة في كل منهما طبيعة المؤرخ اللاحقة التي رأى كل منهما أن يعمل كتابه من خلالها.

أمر أخير لابد من الإشارة إليه إن التأريخ قد يجر إلى صاحبه نقد الناقد، وغضب من يتساهل المؤرخ أو يتساهلهم عملاً بمقتضى منهج يسير عليه في التأليف ولاسيما في كتاب د. سليمان الشطي، لأنه تناول فن الشعر عامة، من النشأة وإلى اليوم، مما أغضب من لم يذكرهم، وبعض من تحدث عنهم لأنه وضعهم، وفق منهجه، في المكان الذي لا يرغبون فيه، أو رأى فيهم رأياً لم يصيب من نفوسهم مكان الرضا الذي قصده المؤلف - غالباً - عن حسن نية.

هذه مقدمة فادتي إليها قراءتي الكتابين في وقت واحد. وأحسبني أصبت القول في الموازنة بينهما موازنة من يرغب في رؤية العاملين يحققان أعمق الأثر، ويصلان برؤى المؤلفين إلى أكبر قطاع من القراء.

نتائج ودلالات

وإذا عدنا إلى كتاب "الشعر في الكويت" وجدناه في اثني عشر فصلاً، من غير تمهيد أو تقديم، ومن غير خاتمة تلخص نتائج البحث، وكأنني بالمؤلف رأى أن كل فصل يحمل نتائجه ودلالاته في نفسه، وبين سطور، وأن كل فصل هو في حد ذاته مقدمة للفصل الذي يليه.

* كاتب سوري مقيم في الكويت.

وسيلة للإقناع

هذه الظروف أثرت في آراء الشعاعين، وجعلت المؤلف يرى في أدبهما مغايرة لمن سبقهما من الشعراء، ولما تعارف عليه الناس في الأدب والشعر. لذلك مال إلى عرض نماذج من شعرهما وسيلة للإقناع والاستدلال، وإلى الموازنة بين عدد من هذه النماذج ونماذج السابقين، وبين الفروق في المواقف الفنية والاجتماعية، ولاسيما شعر فهد العسكر الذي قال في لغته: "أصبحت صدى لما لدى الشاعر من تجربة امتزجت فيها معاناته الشخصية وهمومه الفنية، وهي لغة تجاوز فيها فهد العسكر اللغة المحفوظة إلى لغة منبثقة من واقع التجربة المباشرة، فتجلى فيها امتزاج التجريبتين الشخصية والفنية" (ص ٦١).

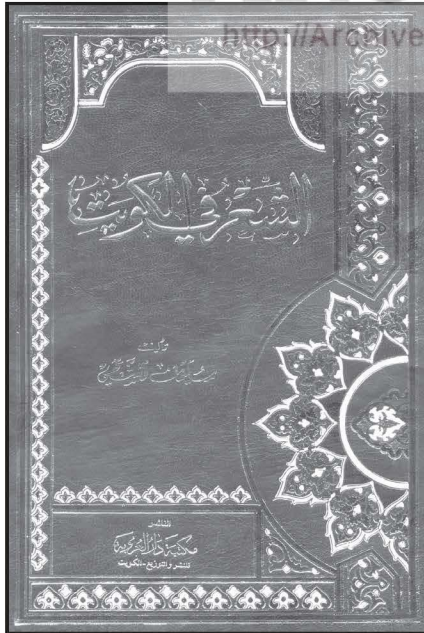
هذه النقلة التي تمت بفضل هذين الشعاعين قادت إلى نقلة تفاعلية أكبر على أيدي أحمد السقاف، وعبد الله سنان،

بنى المؤلف فصوله على الأجيال المتلاحقة، فاكسب صفة الترتيب الزمني، والمنهج التاريخي، ولاسيما في الفصول الأولى، حيث التزم بالعرض من دون أي تدخل أو نقد أدبي لجماليات النص.

بنى المؤلف فصوله على الأجيال المتلاحقة، فاكسب صفة الترتيب الزمني، والمنهج التاريخي، ولاسيما في الفصول الأولى، حيث التزم بالعرض من دون أي تدخل أو نقد أدبي لجماليات النص، على حين مال إلى ذلك في الفصول الأخرى، حيث تجده يعرض النص، ويتناول جانبيه الفكري والفني متأثراً في ذلك بطبيعة المعلم الذي يميل إلى التوجيه والإرشاد أكثر مما يميل إلى النقد الذي يكشف العيوب ولاسيما حين يتناول أجيال الشباب المعاصرة.

ففي الفصول الثلاثة الأولى يتناول البدايات التي تمثلت في شاعرين هما: عثمان بن سند وعبد الجليل الطباطبائي، ثم عبد الله الفرج، وصقر الشبيب، وخالد الفرج، وراشد السيف، ومحمود شوقي الأيوبي، الذين، عدا غلبة روح البدايات على شعرهم، يمثلون التيار التقليدي أو (الروافد تتشكل) لتبني بالمزيد إن على الطريق ذاته، أو على طريق جديدة.

وهذا ما قاده إلى دراسة فهد العسكر، وعبد المحسن الرشيد في فصل خاص تحت عنوان (الخروج عن المؤلف) في ثلاثينات القرن العشرين حيث بدأت ملامح الدولة الحديثة تظهر في مختلف المجالات، وبدأت المرأة تأخذ طريقها إلى المدارس الحديثة حتى قيام المجلس التشريعي (١٩٣٨) الذي يعد خطوة سابقة لزمانها، لذلك وُبد سريعا بضغوط داخلية وخارجية (ص ٤٥).



هذه أجيال ثلاثة كتب لها أن تجذر لحركة
الشعر في الكويت بعيداً عن آثار النفط،
وظهور هذا الساحر العجيب.

جيل الحصاد

فيما وصلنا إلى الستينيات من القرن
الماضي وجدناه يرى شعراء هذه الحقبة
جيلاً يتقدم نحو الحصاد (الفصل
الخامس) وهم: خالد سعود الزيد،
ومحمد الفايز، وعبدالله العتيبي، وخليفة
الوقيان، وأنا أراهم جيل العطاء والسخاء
والإبداع في جواء تعارض الإبداع
والتجديد وإن كانت تكتسي حلة الرغبة
في التجديد والتطوير. وهنا مكن نجاح
هؤلاء الذين جمعتهم ظروف المعاصرة،
ولكن ملامح الإبداع لدى كل منهم تميز
كلاً على حدة، وتجعلهم، معاً، مؤسسين
لقواعد راسخة لأجيال من الشعراء
تالية، تمثلت في يعقوب السبيعي
وسليمان الخليفي (الفصل السادس) ثم
ظهور شعر المرأة (الفصل السابع) حيث
تحدث عن سعاد الصباح، ونجمة إدريس،
وجنة القريني، وغنيمه زيد الحرب، وهن
اللواتي بدأ إنتاجهن الفعلي يظهر في
أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من
القرن الماضي، يضاف إليهن أخريات لهن
بصمات واضحة الدلالة على الرغبة في
إثبات قدم المرأة في ميدان الشعر، منهن
خزنة بورسلي، ونورة المليفي، وفاطمة
العبدالله، وحصة الرضاوي..

ويلاحظ أن المؤلف مال، منذ الفصل
الخامس، إلى العرض التعريفي بالشاعر
أو الشاعرة، مما يساعد القارئ الكويتي
أو الخليجي أو العربي عامة، على الإلمام
اليسير بهذا الشاعر أو هذه الشاعرة.

ومحمد المشاري، وعبد الله حسين، وعبد
الله زكريا الأنصاري، حيث جسد المواقف
السياسية والاجتماعية، ولاسيما القومية،
لهؤلاء الشعراء، الذين شكلوا تياراً يعد
من أكثر التيارات حضوراً في الساحة
الشعرية" ورفضوا الدعوة القومية شعاراً
وشعراً، فاندفع هذا الجيل يكتب جامعا
بين العمل السياسي والاجتماعي المباشر
والكتابة النثرية، ومن ثم جعل الشعر وسيلة
أصيلة من وسائل الدعوة" ص ٧٧.

هذه أجيال ثلاثة كتب لها أن تجذر لحركة
الشعر في الكويت بعيداً عن آثار النفط، وظهور
هذا الساحر العجيب الذي صُدرت أول شحنة
منه سنة ١٩٤٦ لتبدأ في الكويت حياة جديدة
لأجيال جديدة، تأثرت بعوامل كثيرة، منها
البعثات، وظهور الصحافة والمجلات خاصة،
وبروز شخصية حاكم متطلع إلى مزيد من
التمية و التطوير وهو الشيخ عبدالله السالم
- يرحمه الله - فبدأ ما أسماه المؤلف (مفصل
الحداثة) وهو عنوان الفصل الرابع من الكتاب،
وفيه ركز على الشعارين، أحمد العدواني،
وعلي السبتي؛ فقد قاد الأول معركة كبيرة
ضد الظلام والجهل، بهدف تطوير العقول،
وإنارة النفوس، من جهة، وإيجاد أدب جديد
يلأثم الحياة الجديدة. لذا تناول الباحث أثر
العدواني في الموضوع الشعري، وعرض نماذج
من "أجنحة العاصفة" ركز فيها على ربط
النصوص بالظروف الذاتية والموضوعية،
ينتقل من ذلك إلى دراسة بنية النص الحديثة،
والاهتمام الكبير بالشكل الخارجي له، والتلون
الكبير في الصور الفنية. وكذا الأمر بالنسبة
إلى السبتي؛ فقد عرض نماذج من دواوينه:
بيت من نجوم الصيف، وأشعار في الهواء
الطلق، وعادت الأشعار، ركز فيها على اهتمام
السبتي بالاستدعاءات اللغوية، والاستدعاءات
الخاصة بالشاعر التي تشبه إلى حد كبير
موقف الصوفي في تأملاته (ص ١٥٣).

الكتاب يدل على إلمام شامل من الباحث
بشعر الكويت وشعرائها وشواعرها،
ومتابعة لكل الإصدارات والمنشورات،
مما يوضح الجهد الكبير المبذول فيه.

ضييق الفوارق الزمنية

إن هذا الكتاب، يعد تأريخاً جديداً لحركة الشعر في الكويت، اجتهد مؤلفه فرأى أن يقسم الشعراء على النحو الذي قدمنا، وإن كنا نختلف معه قليلاً؛ فالفصلان الثاني والثالث يمكن أن يضمّا معاً لضييق الفوارق الزمنية والفكرية بين الشعراء، ولتقارب لغة الفن بينهم من جهة أخرى، مع إدراكنا لما يميز بعضهم من ميل إلى الحداثة أكثر من غيرهم، وهذا أمر مألوف في تاريخ كل حركة أدبية في العالم. وكذلك الفصول الرابع والخامس والسادس يمكن أن تكون فصلاً واحداً. والقول نفسه ينطبق على الفصلين التاسع والعاشر وبذلك يقل زحام الفصول ليصبح العدد ثمانية بدلاً من اثني عشر، مما يمنح القارئ راحة في الاستيعاب وإدراك مقاصد المؤلف.

أما الفصل الأخير فيمكن أن يجعل خاتمة الكتاب؛ لأن جيل الشباب يحمل بصمات الماضي ويطمح للعطاء على أسس راسخة متنامية التطور، فهم الخاتمة التي تنبئ بالعطاء، وتبشر بشعر يجب أن يكون شعر المستقبل المأمول. فالخاتمة هنا هي نتيجة البحث العامة، وخلاصة العطاء الاجتماعي، والبذرة، التي نأمل من ورائها الكثير.

وهذا الكتاب يدل على إلمام شامل من الباحث بشعر الكويت وشعرائها وشواعرها، ومتابعة لكل الإصدارات والمنشورات، مما يوضح الجهد الكبير المبذول فيه والذي لا يستحق منا إلا كل التقدير. وهو دليل على نجاح المؤلف، وهو أستاذ جامعي، وأديب، في عمله التأريخي الأول، اتسم بالشمول والدقة، ما أمكن، والخوف من التجريح والإساءة، أحسن فيه الباحث حين خلل النصوص معتمداً على ذائقته الفنية ليبعد عن الكتاب طابع الجفاف العلمي.

ويفتح أمامه الطريق للعودة إلى شعر كل منهما في مصدره الأصلي إن أراد. وهذه شهادة للمؤلف تؤكد نجاحه في التأريخ للشعر وأصحابه في دولة الكويت.

وقد خصص الباحث الفصل الثامن لجيل من الشعراء فيهم طبيعة القديم ولكنهم يثبتون وجودهم باستمرار، ويتجددون مع الحياة، وهم: فاضل خلف، ويعقوب الرشيد، ويعقوب الغنيم، وعبد الرزاق العدساني، وعبد العزيز البابطين، وخالد الشايحي، ورجا القحطاني، ووليد القلاف. لينتقل في باقي الفصل إلى أجيال الشباب وتياراتهم من شعراء وشواعر في أربعة فصول تلخص الجهود، والأعمال، وتحصر الأسماء لتؤكد الرغبة الكبيرة للباحث في التأريخ والتوثيق للشعراء جميعاً، كل على قدر مكانته، وكم عطاءه، ووجوده الزمني، مع حرص على التفريق أو الحصر في عناوين يجهد أن تكون دالة على اتجاه معين. لذلك جعل: سالم خداده، وصلاح ديشة، وإبراهيم الخالدي، ونشمي المهنا (جيلاً جديداً يتقدم) وعالية شعيب، وفوزية شويش السالم (خارج النسق) وسعدية مفرح، ودخيل الخليفة وعبد العزيز النمر، ومحمد هشام المغربي، وعلي حسين محمد، وحمود الشايحي، وسعد الجوير، وماجد الخالدي، وعامر العامر، وسامي القريني، وحوراء الحبيب جيل القرن الجديد، من دون أن يوضح ملامح هذا الجيل توضيحاً ينير مسافاتهم، أو يضيء الطريق أمامهم، مكتفياً بهذا السؤال: "ماذا بقي للشعر في هذا العالم، وأي موقع سيحتله مستقبلاً؟" ص ٤٦٥ ليكون خاتمة الكتاب.

البنية الخبرية في (بيضاء.. بيضاء)

للروائي زهير جبور

بقلم: حسن حميد *

أعترف، أنني، وما إن انتهيت من قراءة رواية زهير جبور (بيضاء.. بيضاء) حتى التهمتني أطراف رواية (جسر على نهر دارينا) للكاتب اليوغسلافي ايفو اندريتش التي ترجمها الراحل سامي الدروبي، فالعمل، والناس، والمكان، والامتحان، والإنجاز، والقلق، والمفاسد، والنزوعات، والخصومات، والموت، والقتل، والأخبار، والمغايرة، والغرباء، والأمراض، والحب، والأسئلة، والحيرة، والصبر، والإخلاص، والتهاون، والوطنية، والللاوطنية، والقناعة واللاقناعة، والتأقلم والتلاقلم، والإشاعات والغربة، والدهشة، والتأريخ، والماضي والحاضر.. كل هذه المعاني هي مشتركات بين الروائيتين (بيضاء.. بيضاء) و(جسر على نهر دارينا).. فالإنسان والبناء، والنجاح ثلاثية اعتمدتها الروائيتان من أجل روز الفرد الاجتماعي وقد وعى المعنى الوطني، وروزه وقد وعى معنى الانتماء، وروزه وهو يتطلع إلى النجاح والظفر..

لا شيء في الروائيتين سوى هذه التقابلية بين مرآتي الفرد الاجتماعي من جهة، والعمل من جهة ثانية، إحداها تبدو إلا يبدو الثانية ناهيك عن أن المرايا لا تصير مرايا إلا عندما تحتشد بالترسيمات البوادي.

الروائيتان مهمومتان بالناس وحال المغايرة التي أصابت المكان، وما انثال من أخبار، وأحداث، وحادثات صارت علامات اجتماعية واسمة، وفاصلة زمنية تتشد إليها التواريخ القبلية والبعدية في آن. الفارق الوحيد بين الروائيتين يتمثل في وجود العثمانيين المحتلين للوطن اليوغسلافي/ الصربي آنذاك، ونظرة الناس إليهم بوصفهم غرباء ومحتلين.. وأن العمل تحت لوائهم هو عمل يدخل في مدونة أعمال السخرة التي كانت معروفة أيا مذاك.. حيث لا ثمن لطاقة العمل، ولا قيمة للأفراد الذين احتل وطنهم.

أزعم، أن تجربة زهير جبور الروائية تجربة ذات خصوصية وممايزة من التجارب الروائية السورية المعروفة، ذلك لأن هذه التجربة ظلت أمينة لتقاليد مدونته القصصية وعناصرها ومتطلباتها الفنية المشدودة إلى وتر السرعة، والخطف، والتلميح،

* أديب فلسطيني مقيم في سوريا.

بالسلالات البشرية، ولا بالتتابع الجيلي، ولا بالتراكم التاريخي، ولا بالمآسي التي تولدها الأسر حين تصاب بعلّة الفقد والحرمان، ولا بقصص الحب وما تولده من تراجيديا اجتماعية تقول لنا بوضوح إن اللاحب هو الأصل في العلاقات الاجتماعية، وما التطور الاجتماعي إلا معالجة نفسية بادية لجعل الحب بديلا للاحب، والتآخي والسلام بدلا للعداء والحاربة... ما يحتفي به نص زهير جبور الروائي قائم على خبر رئيس يتناسل رويدا رويدا شبكة من الأخبار التي لا تقل أهمية عنه، والغاية التي تبديها نهايات نصه المترادفة تتمثل في الانتقاد الاجتماعي للحياة الاجتماعية، وليس تصوير المآسي التي حلت بالذوات، والأسر، والاجتماعيات على اختلاف أنماطها وصيغها.. إنه نص يشير إلى مفاسد الحياة لا إلى مباهجها، وإلى العلل الاجتماعية، والظواهر المرضية، وانفلات الفرائز من عقلانياتها الاجتماعية، فالشهوة، والطمع، والغطرسية، والغرور، والأنانية، والأذى.. كلها تمثل رقعة البساط الذي تجول فوقه الخطا الاجتماعية.. كما أنه نص يشير إلى التواء الدروب، وزوغان البصر، ومهالك الذات، وانحطاط القيم التي تجعل الفرد في حال مغايرة دائمة تحول

والترميز، والإغواء، والعطش الكتابي.. فهي تجربة حريصة على جماليات الافتتاح والاختتام، والميلان التدريجي مرة نحو الافتتاح وأخرى نحو الاختتام طلبا للإحاطة بالموضوع والمضاميات المتتاليات عليه كوحدة قصصية أساسية وجوهرية ذات محرق واحد، وإشعاعات كثيرة، وطلباً لتفعيل دور الخبر في النص الأدبي وما يسعى إليه من مفاجأة وإدهاش، وغرابة، وغموض، واقتصاد لغوي، ومن ثم الدوران حوله لجلو آثاره، وما أحدثه من مغايرات في النفوس والمجتمع. بقولة أخرى، نص زهير جبور الروائي لا يحتفي



**تجربة زهير جبور الروائية
تجربة ذات خصوصية
وممايزة من التجارب الروائية
السورية المعروفة، ذلك لأن
هذه التجربة ظلت أمينة
لتقاليد مدونته القصصية
وعناصرها ومتطلباتها الفنية
المشدودة إلى وتر السرعة،
والخطف، والتلميح، والترميز،
والإغواء، والعطش الكتابي.**

الخبرة التي تنهض عليها الرواية لا تظل خبرا واحداً، وإنما تصير مروحة خبرية.. بعض أخبارها ومعطياتها دانية وبعضها الآخر ينأى في غياب بعيد، بعضها واضح مدرك، وبعضها غامض مجهول، وبعضها عيشي لا يعول عليه، وبعضها جوهري لا يمكن القفز عنه، وبعضها أصيل وبعضها الآخر دخيل..

تقوم رواية (بيضاء بيضاء) على خبر جوهري فحواه أن المدينة/ القرية التي تستعد لاستضافة حدث غير مسبوق، وغير عادي.. تصير مدينة كبيرة، ليس باسمها وتاريخها وحسب، وإنما بما تعمل عليه أعداداً وتفعيلاً، ومساهمة.. كي تستضيف خلقاً كثيرين، سيكونون هم مادة الحدث ومبعثه، ومآله الأخير..

ولأن الحدث يوصف بأنه يحتاج إلى ملاعب، وصلالات، وطرق، ومرافق عامة، ومدرسين، ومتدربين، وطعام، وشراب، ومراكز تأهيل، وأخرى للتمريض، وثالثة للصحفيين، ورابعة لأجهزة الإعلام والبث فإن الظن يقودنا إلى أن الحدث هو

دون اعتماده لسلّم القيم النبيلة المتعارف عليها اجتماعياً، كما تجعل المجتمع قرية يتخبط أفرادها في دروب ليست سوى متاهات، بعضها يأخذ بعضها الآخر إلى مجهولية العدم، وبعضها يفني بعضها الآخر بالمكاره، والفن، والانزياح، والطي، والتحديد، والإقصاء..

بنية خبرية

إن الاستغراق في تأمل نص زهير جبور الروائي يبدي لنا أنه نص بنيته المركزية بنية خبرية محروسة بالدهشة، والغرابة، واللحم، والطزاجة، والمساءلة، واللارواء..

أقول هذا، وقد قرأت لـ زهير جبور قبلاً روايتين اثنتين، الأولى: "مياه آسنة من أجل الإسفنج" والثانية: "موسيقى الرقاد"، وهما أنذا أقرأ روايته الجديدة (بيضاء.. بيضاء) التي لا تخرج عن طبيعة ما ذهبنا إليه من أنها رواية بنيتها الأصل خبرية، ومضايقاتها خبرية، وترسباتها خبرية ومآلها الأخير خبري أيضاً.. وهذا طقس كتابي شديد الانتساب إلى مدونته القصصية، وكل مدونة قصصية.. لأن الخبر القصصي هو أحد تجليات الفن القصصي عامة، وهو أحد صفات الدهشة السبع.

بيضاء.. بيضاء، رواية تكاد تؤخذ باليدين لصغر حجمها، وتكاد ساعة زمن واحدة تطويها والسلاسة تماشي الذات القارئة لها من دون تعب أو إجهاد، ولكن استعادتها كتابة أمر على غاية من الصعوبة، والتخلص من آثارها رغبة لا تصير واقعا، وترتيب أحداثها أولاً فثلاً جهد تبده يد العيث. ذلك لأن البنية

من الإداريين من أجل تلبية متطلبات اللاعبين، والوفود الإدارية المشرفة عليهم، ومتابعة كل شاردة وواردة، والوقوف على كل نأمة وسؤال وملاحظة، والجهة الثالثة المسؤولية الوطنية المتجلية في إظهار حضارة المدينة بوصفها الوريث للحضارة الفينيقية كحاضرة من حواضر البحر الأبيض المتوسط، وما تنهض به اجتماعيا، وثقافيا، وسياحيا في رانها الحاضر المعيش، والجهة الرابعة تتمثل في ما سيعمله اللاعبون، والإداريون، أي الضيوف، من انطباعات عن المدينة كمكان، وعن المدينة كمأهولة، وعن المدينة كثقافة تاريخية وسياحية، وعن المدينة كبيئة اجتماعية تشكل مثالا للبيئة الاجتماعية السورية عامة.

ولأن بنية هذه الرواية خبرية، فإنني سأنتقل إلى تحديد صفات هذه البنية الخبرية من خلال تعاملي مع الخبر الجوهري، أي إقامة دورة البحر الأبيض المتوسط في اللاذقية، ولهذا الخبر صفات سبع، لعلها وعبر متتالية سرديّة رشيقة، هي التي تشكل اجتماع الرواية بكليتها. تجهر الصفة الأولى بأن الخيار وقع على مدينة اللاذقية لاستضافة هذا الحدث الجلل، وأن العالم (المتوسطي) تعامل

تقوم رواية (بيضاء بيضاء) على خبر جوهري فحواه أن المدينة/ القرية التي تستعد لاستضافة حدث غير مسبوق، وغير عادي.. تصير مدينة كبيرة، ليس باسمها وتاريخها وحسب، وإنما بما تعمل عليه أعدادا وتفعيلا، ومساهرة.. كي تستضيف خلقا كثيرين، سيكونون هم مادة الحدث ومبعثه، ومآله الأخير.

حدث رياضي. هذا من جهة ومن جهة ثانية فإن الأوصاف التي تلف المدينة بأنها مدينة تاريخ وحضارة، وبحر، وسياحة، وغابات، وجبال، وشواطئ.. فإن الظن يقودنا إلى أن المدينة هي مدينة اللاذقية، وبذلك يستطيع المرء القول إن الحدث هو استضافة دورة ألعاب البحر الأبيض المتوسط، وإن المدينة هي مدينة اللاذقية.. لا سيما وأن زهير جبور هو ابن المدينة، وقد عايش ذلك الحدث بوصفه رجل إعلام..

صورة البيئتين الطبيعية والاجتماعية المغايرة لكل ما قيل نقدا وتشهيراً بهما، وتبدو صعوبة إنجاز التحدي وإظهاره للعلن من خلال ضعف الخبرات، وقلة الأدوات والوسائل التكنولوجية، وانتشار أعراض الفساد، وعدم تهيئة البنية الاجتماعية التهيئة الثقافية والوطنية اللازمين لكي يكون الناس شركاء في الخبر الطالع، وتخوف الأسر من ضياع مستقبل أبنائهم الطلبة الذين اختيروا لتنفيذ الألعاب الفنية المصاحبة ليومي الافتتاح والاختتام، والتخبط في اتخاذ القرارات والتوجيهات، وتعدد المسؤوليات واختلاط أدوارها عامة. ولأن الحدث صار في ذمة الماضي فإن معرفة التحدي تشير إلى أهمية المنجز الوطني آنذاك.

الصفة الثالثة التي أتوقف عندها هي السرانية، فقد أحيط الخبر بسرانية متعددة الرؤوس والجهات، وتتمثل في أن الصراع على المسؤوليات، والتوق للاستحواذ، ونيل الأهمية.. شمل جميع نشاطات هذا الحدث، فالمسؤول الأول نزوع إلى التفرد والهيمنة وإتباع أساليب الثواب والعقاب، وممارسة الضغوط، ورئيس المدينة مشغول بالاستحواذ على الصلاحيات، والقيام بهما كي تغدو كل المعطيات مشدودة إليه من البداية إلى النهاية.. والمسؤول الأمني يطارد الجميع بأن يرفعوا إليه التقارير والخبريات مهما كانت صغيرة، وأهل الصحافة يتداحمون في زحام شديد للوصول إلى الرتبة الأولى في مقامية الإعلام، والمدرّبون الوطنيون، والخبراء الأجانب.. في منافسة شديدة لكسب الطلبة المتدربين.. ومشرفو المعارف يقدمون خلقاً ويؤخرون خلقاً آخرين لمصالح ومنافع وغايات..

لأن الخبر شكل نهراً حقيقياً له صفتان، واحدة مؤيدة، والثانية رافضة.. ولأن الصفة الأولى لا تحتاج إلى بيان وتأويل بسبب تأييدها وموافقتها، فإن الثانية احتاجت إلى البيان والتأويل كون البلاد المتوسطة الرافضة للخبر، تقولت أخباراً وتبنتها فحواها أن البلاد السورية غير آمنة، وأنها بلاد الإغتصاب والأذى، والقتل، وأشاعت أيضاً أنها بلاد تحتشد فيها الأمراض السارية، وأن الطاعون يفتك بالناس هناك، بسبب وجود الفئران المتوحشة التي نفذت إلى البيوت من البحر..

هذا التآرجح بين الخبر ومصادقته، وبين قبوله ورفضه، وبين بقاءه وزواله.. هو الذي جعل التشويق ينوس بين جهتي الخبر والآخر.

حضور اجتماعي

الصفة الثانية لهذه البنية الخبرية تتمثل في التحدي المتطلع إلى أن تكون المدينة الجديدة (اللاذقية) سلية للمدينة القديمة (أوغاريت) كإحدى حواضر البحر المنددة لمدن طولون، والبنديقية، وقرطاج، وأثينا، وهذا يتطلب موجودة للحضور الاجتماعي والفرد في آن، كما يتطلب حضوراً للقيم الإنسانية المؤيدة للآخر تأخياً، ومحبة، واعترافاً بالدور والمكانة، وحضوراً للمعنى التاريخي في قلب الجولان الاجتماعي الراهن، والتحدي كصفة لهذا الخبر يتجلى من خلال تأثير البيئتين: الطبيعية الممثلة لللاذقية مكاناً وموقعا، والاجتماعية الممثلة لثقافة الناس وقيمهم وسلوكياتهم البادية. والتحدي هنا يتمثل ليس في تجاوز الآراء التي طغنت بالمدينة مكاناً وناساً وحسب وإنما إبداء

والمساهرة، والروح الوطنية، والاهتمام بإبداء صورة متكاملة لوطن معافى، كل شيء غامض، كل شيء عطش، لا رواء في الكلام، ولا رواء في النتائج، بل لا حديث عن النتائج.. الحال الصحية غامضة لا معلومات كافية عنها سوى الإخبار بأن إشاعات كثيرة تتحدث عن انتشار مرض الكوليرا، ومرض الطاعون، وأن الفئران تقتلع العيون، وتضم الأنوف والحدود.. وهنا تتبدى معادلة النفي حيناً والإثبات حيناً آخر.. ومنها يتجلى الغموض، والحالات التدريجية، والأمنية والخدمية، والصحفية كلها يلغها الغموض، فما من حديث عنها سوى حديث الإشارة والتلميح حتى ليصير الغموض حالاً خبرية للحدث كله.

والإدهاش والغرابة صفتان باديتان للبنية الخبرية لأحداث هذه الرواية، فالمدينة تغير وجهها كاملاً بسبب الحدث، لأن التغيرات المكانية تصيب الطرق، والشوارع، والأحياء، والبيوت، والساحات، والملاعب، والحدائق، والفنادق، والمطاعم، والشواطئ، والتغيرات تصيب سلوكيات الناس وأحاديثهم، فلا هم عند الناس يتقدم همهم في أن تبدو مدينتهم صورة معبرة عن الماضي الحضاري المنصرم، وعن الحاضر المتوهج حيوية وعطاءً، ولا حديث للناس سوى حديث الخبر الطالع وأهميته.. ولا فعل للناس سوى أن تبدو السلوكيات بيضاء بيضاء، والبيوت بيضاء بيضاء، والنقوس بيضاء بيضاء أيضاً.. حال المغايرة هذه تصيب العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، تحرك السواكن، وتعيد الحيوية للمستشفيات الرواكد، علاقة حب جديدة تنشأ، وأخرى تنقطع، وثالثة تظل على حيرتها، أراء تدور في مساحة

تطيح بالأصلاء أشخاصاً وفنوناً.. ولعل شخصية لونا الفنانة تمثل المنازعات، والمحسوبيات التي تحول دون مشاركتها في المعرض الفني على الرغم من أحقيتها بالمشاركة.. وتتجلى قناعتها بأن تعمل لنجاح الحدث سواء أشاركت في المعرض الفني أم لم تشارك، فالمهم لديها هو السمعة الوطنية.. والأدوار التي يقوم بها الأطباء، والتجار، والمدرسون، والسائقون، وأصحاب المطاعم والفنادق.. كلها تكاد تكون مختلطة ومتشابكة ومتناحرة من أجل الظفر المادي، والجاه الاجتماعي.

فالسرانية هنا تبدو مثل اليد الخفية الثالثة التي تلعب أدواراً لا تستطيع القيام بها اليدان الباديتان، فالقرارات والأفعال، والتوجيهات النهائية تقوم بها اليد الثالثة، إنها، وبسبب سرانيتها، تشبه عصا آلهة الأولمب التي تبدو فجأة، لكي تحل ما نشب من مشكلات ومنازعات بين الناس.. صحيح أن الأمور تتعقد، وتتشابك، ويلقها اليأس في أكثر الأحيان.. لكن الصحيح أيضاً هو أن هذه السرانية، وبضربة واحدة من يدها الخفية تعيد الأمور إلى طبيعتها وتدفعها إلى مبتغاها.

شيء غامض

الصفة الرابعة التي تبديها البنية الخبرية لهذه الرواية هي الغموض، فما من شيء واضح بجلاء، بدءاً من اسم المدينة الغامض والمتواري أو قل المحتجب، وانتهاءً بمآلات الحدث، فكل شيء يظل في إطار الإخبار وما من نتائج، لا أحد يتحدث عن النجاح، ولا عن الشناعات أو المكافآت، وما من أحد يتحدث عن الرضا، لأن الحديث كله يدور حول العمل، والجولان، والاجتهاد،

**والإدهاش والغربة صفتان
باديتان للبنية الخيرية لأحداث
هذه الرواية، فالمدينة تغير
وجهها كاملاً بسبب الحدث
لأن التغييرات المكانية تصيب
الطرق، والشوارع، والأحياء،
والبيوت، والساحات، والملاعب،
والحدائق، والفنادق، والمطاعم،
والشواطئ، والتغييرات تصيب
سلوكيات الناس.**

الطوارئ تثبت للقائمين على الحدث أنها غير مجدية، وأن المال الذي أنفق من أجلها ذهب هباءً، وأمراض الطلبة المتدربين كثيرة، وغياهم عن المدارس سيشكل معضلة اجتماعية داخل أسرهم، علاقات الأزواج الذين يعملون في المدن الرياضية بزوجاتهم ساءت.. لأن الزوجات ما كن يدركن بأنهن تزوجن من جنود.. يغيبون عن البيوت ليل نهار.. والمواد الأولية للبناء تأتي بكميات كبيرة، ولكنها تتسرب إلى خارج المدن الرياضية، المساعدات والهبات تطير في الهواء مثل البوالين، الأطعمة والأدوية والألبسة.. تتبخر كمياتها رويداً رويداً.. نشاطات التدريب تتضاعف.. بعض البيوت السكنية تهدم، وبعض الحارات والأحياء تغلق بسبب انتشار الأمراض السارية، بوابات المقابر تفتح.. حال اجتماعية يلعب بها الحدث.. فيترصدها الانتقاد.. بجرأة واقتحامية تطلان رؤوس عدة منها حكومية، وأخرى أمنية، وثالثة إدارية.. وتشير إلى أن

دائرية منغلقة مرة مؤيدة للخبر، ومرة رافضة له، مرة تعلي من شأنه إلى المقام الوطني، ومرة تحط به نزولاً إلى المصالح النفسية الشائنة.. فالدهشة والغربة تغيران أحوال المدينة تغييراً يكاد يكون كلياً لا سيما وأن المدن الرياضية المغلقة على نفسها لا أحد يدري ماذا يحدث في داخلها سوى نفر قليل من الناس العاملين فيها.. مدن تغدو، وقد كثر الحديث عنها، أشبه بالمدن السحرية، أو مدن الحلم.. مدن ترسمها الأخبار والأحداث والتصورات. فتصير صورة في البال.

الصفة السادسة العلوق بالخبر هي الاقتحامية والجرأة.. فما من سطر من أسطر هذه الرواية إلا فيه اقتحامية وجرأة.. ذلك لأن البنية الخيرية تعتمد في توجيهها العام على الانتقاد، فالانتقاد الاجتماعي يلف هذه البنية حتى يكاد يكون أظهر سماتها الباديات.. فمنذ الاستهلال يتعالى صوتان أحدهما يقول إن المدينة فنادرة على استيعاب هذا الحدث والنهوض بشؤونه، وثانيهما يقول إن المدينة غير قادرة، لا سيما وأن هذا الحدث الرياضي غايته ليست في إقامته، وإنما في نجاحه البهار بالموازنة مع أحداث رياضية سابقة أقيمت في المدن المتوسطة المجاورة.. ويكاد يظل الصوتان على تعالقهما حتى نهاية الرواية.. لذلك يبدو الانتقاد الاجتماعي أشبه بالغول متعددة العيون التي لا ترى سوى العيوب، فالطرق الإسفلتية غير مؤهلة، والمهندسون يرفضون التوقيع على استلامها، والساحات تشكو من علل الاستعمال، والمطاعم، والفنادق.. تشوبها مسحة خوف من أن تكون غير لائقة بالضيوف، والخيام التي بنيت من أجل

الأكلاف تضاعفت بسبب الأيدي الناهبة، وأن الزمن امتدَّ واستطال بسبب الإهمال والتهاون..

الاقتصاد اللغوي

الصفة السابعة والأخيرة التي تبديها البنية الخبرية لهذه الرواية تتمثل في الاقتصاد اللغوي، فالرواية وحدة عضوية مندفعة بقوة التكثيف اللغوي، والإشارة والملمح، رواية بلا نهايات دانية متتالية، وبلا فواصل حديثة، وبلا وقفات نفسية، وبلا تقابلية ما بين الناس والأمكنة.. رواية مشدودة إلى البنية القصصية المعتمدة على البنية الخبرية.. فلا أحاديث عن الشخصيات لرسمها أو معرفة تواريخها.. لأن الخبر مهموم أصلاً بالحدث لا بالشخصيات، وما من ترسيمات للأمكنة الداخلية والخارجية في أن لأن الخبر مشغول بالإنبيات الجديدة الطالعة من ميادين التدريب، واحتشاد الناس للنهوض بأعباء المهمات الملقة عليهم.. وما من ترسيمات للمدن الرياضية الجديدة أيضاً، ولا للشواطئ الجديدة، ولا للمغائرات التي أحدثت في الكتل الصخرية المحاذية للبحر، ذلك لأن الخبر يركض ملهوثاً من أجل الوصول إلى نقطة الحسم، حتى الحديث عن الأمراض، والشائعات، والمساكن البديلة، والموت، والاعتصاب، والاختفاء، والانتقالات.. كلها تظل لمحا لا تفاصيل ولا استجرار لأزمانها وتجاربها السالفة.. كل

شيء يركض سريعاً باتجاه نقطة الحسم.. فالناس، والأوامر، والتنظيم، والأبنية، والمساحات، والتدريبات، والمعارض، والطرق، والأطعمة، والمساكن، والفنادق، والزينات، والموسيقى، والأرواح، والقلق، والتوجهات، والتخوفات، والأمنيات كلها تركض ملهوثة في قارب صغير اسمه اللغة العطشى.. فالاقتصاد اللغوي صفة شديدة البدو والتجلي في هذه الرواية (بيضاء.. بيضاء).. حتى ليعجب المرء، وقد أتى على الرواية قراءة وفهماً، كيف استطاع الروائي زهير جبور بهذه الحفنة من الكلمات أن يؤثّر لرواية سمّتها الأولى المغايرة من حال إلى حال، حال مكانية، وأخرى اجتماعية وثالثة فردية..

(بيضاء.. بيضاء) رواية، تؤرخ لحدث مكاني واجتماعي كان بمنزلة الامتحان للموقع أولاً، وللذوات الساكنة فيه ثانياً، كما أنها تؤرخ لجولان النفس البشرية حين تستنفر قواها للنهوض بعبء التحدي والمناذرة مع الآخر.. فتبدي حضور النفس وطنياً حين يصير الوعي شغلها الشاغل من جهة، وغرقها في المفاسد حين يصير النزوع الفردي شغلها الشاغل أيضاً من جهة ثانية..

إن البناء الذي انهمت به الرواية هو رائز لقوة المجتمع، وقوة الفرد، وقوة القيم، ومن دون اجتماع هذه القوى الثلاثة.. لا عمل حقيقي يؤرخ له..

الشاعرة الإماراتية فواغي صقر القاسمي: أقطف فرحتي من المهمشين

أجرى الحوار: إبراهيم قهوايجي

هي صوت شعري إماراتي باذخ أو هي امرأة تتوهج شعراً، وترنو في متاهات التشكيل المسرحي... تسكن الحرف، وتلتحف المعنى، وتتشكل ذاتها من مشاعرها بمداد نبضها.. وهي أيضاً من أصوات الداخل تنأى عن الأدلجة الفجة لتعيد الدقة إلى تاريخ البدء والتكوين...
كان لنا معها هذا الحوار المستقطع من حياتها المليئة بالشعر وأشياء أخرى ..



فواغي صقر القاسمي

• من هي الشاعرة الشبيخة فواغي بنت
صقر القاسمي دون مساحيق السلطة
الكاريزمية؟

- سائجة في دروب المعرفة و التشبث
بمفاتيح الإلهام ، قريبة من نبض الشارع
، بعيدة عن عجرفة فروع الطبقات وفراغ
الحياة الساذجة... أقطف فرحتي من أولئك
المهمشين الذين أتلصقهم، وتعب
حياتهم و صفاء أنفسهم، هناك حيث تتولد
أناي من جديد منصهرة بنبضهم .

تلك المنزوعة من شرنقة الشجن، والشاردة
في فضاءات الريح .. لها بكل مرفأ
حميم.. قصيدة و معبد .. تمردت على
أغلال الانغلاق و التقييد وسذاجة المظهر
و المكانة، لترحل حيث تجد ذاتها بين
سرايب الألم والحزن والبساطة الماتعة،
بين أولئك الذين تجدها بينهم باختيارها
وتستشعر القرب في نظراتهم الحافية،
وثمة بوارق تلمع في خايا ذاتها حين
يشاغلها الوجد بانهمارته العذبة، زوجة
ولي عهد إمارة رأس الخيمة الشيخ خالد
بن صقر القاسمي و أم لستة من الأبناء .

• هلا حدثتنا عن طقس الكتابة الشعرية
لديك؟

- حين أقترف الكتابة، هكذا أسميها
لعلتي المرتبطة بها أظلل به صفاء
الصفحة البيضاء من زخات تكون قد
ارتكبت فعل العصف بذاتي، فإني بذاك
أكون قد توشعت برداء غياب يأخذني
في غيبوبة أستفيق بعدها على تلك
الخربشات التي تركتها رحلة اللاوعي.
للقصيدة حكاية لا تماثل المسرحية ولا

تتشرك بها مع المقالة، فقد اتخذ كل منها
مكاناً قصياً في دهاليز الذات الشائكة
حيث لا تُرى ولا تُرى ، القصيدة أمر
إحضاري في حينه يأتي بي من حيث
وأين ومتى وكيف، لا يعير اهتماماً لظرف
زمان أو مكان .. وحينها فقط تتهاوى
قدرة المقاومة ولا يسعني سوى تلبية نداء
يأخذني في ملكوت الشرود ليعيدني بعد
فترة لملازمة واقعي الذي غادرني في
استجابة لذلك الأمر.

قد أكون أهم بالخروج في ساعة معينة
فيستوقفني ذلك النداء لينهمر صخباً من
عاطفة لا تحتكم لتجسيد ، بل إنها صوراً
تلتقطها مجسات خاصة أثناء رحلة الروح
في سماوات التخيل، هكذا فقط تكون ..
و حين أستعيد وعيي أحاول فهم ما تركته
تلك اللحظة.

أما المسرحية فيبدو الأمر مختلفاً شيئاً
ما، أدخل في حالة من التحول الفكري
والعاطفي، و يتملكني الشعور الزمكاني
الذي يسكنني من واقعي الحاضر، فأغلق
باب صومعتي لمدة قد تصل أسبوعين
بعيداً عن جميع مؤثرات الواقع، أتناول
فيها ما قل من الطعام، وتلك ميزة أحدها
عليها لأنني حينها أخسر بعضاً من الوزن
الزائد، في البيت يفتقدني الجميع خلال
هذا الفترة و أكاد لا أراهم إلا مصادفة
.. غير أنني أحرص أن ألتقي بمخرج
المسرحية كل يوم في نهاية النهار حتى
لا أشطح كثيراً في تصوراتي فأخرج عن
سياق الحدث إلى أبواب تفتح فيصعب
إغلاقها .. هذا الحالة من الشفافية

لتكتبني قصيدة وحواراً و موقفاً وعبرة،
فتتبع المسرحية الحميمة الصادقة .
و القصيدة ابنة المسرحية الشعرية و
لكليهما مقام القرب الأجمل في نفسي
بدون (أيهما) .

• أنت شاعرة من سلالة شعرية.. من هم
الذين استرغبت تجاربهم الشعرية من
غير وسطك الشعري وكان لهم أبعد الأثر
في تجربتك الشعرية الحالية؟

- للقدماء أولاً، الأندلس و ابن زيدون
عشقي الأول و الدائم ، ثم من تلاه وصولاً
لوالدي ونزار قباني انتهاءً بالعديد من
رياحين عصرنا .

• مفهوم الشعر يكاد يكون زئبقياً بين
الشعراء بالرغم من تنصيصهم على
ما يسم جوهره... ماهو مفهوم الشعر
لديك؟

- الشعر هو خزين الحياة الداغل،
المتشرب في أوردة النبض والمنتكور حول
مدفأة الزمن وحيثياته وزمكانه، هو
انبثاقات الشعور من كوة الألم والغربة
والحزن النصيع، هو ذلك الكائن المتخلق
من اللاإرادة و من اللاأين .. المتحرر من
ضوابط الزمن و سوط المجتمع و قيود
الذات وتابوهات البشر البالية .

• من المعلوم أنك درست الأدب الانجليزي..
هل يمكن القول أن تأثيره في تجربتك
الشعرية هو نفس تأثيره في الشعراء
الرواد: بدر شاكر السياب، نازك الملائكة،
بلند الحيدري....؟

- من المسلم به أن الانفتاح على ثقافة

دائماً ما تكون مقترنة بفعل الشعر الذي
يكتبني حينها لتخرج المسرحية الشعرية،
و قليلاً ما يحيد بي الظرف بعيداً عن
طريق الشعر إلى السرد .

الصمت هو الرفيق الموحش الوقور
الملازم لحالة الكتابة ، حتى فيروز يكاد
صوتها يختفي من الذاكرة حتى أعود لي
من جديد .

اعتدت على الشاشة أبثها نجواي فتخلت
عن الورقة و القلم، و أحياناً يحدث
أن أكون في حوار افتراضي على النت
مع أحد الأصدقاء أو الصديقات ممن
تجمعنا تلك الهواية، فتكون كلمة خاطفة
أو عبارة عابرة مفتاح قصيدة تولد في
حينها، و أحياناً تفعل أغنية حميمة فعل
ما لا يستطيعه واقع أو خيال . وقد يكون
مشهداً سينمائياً يحث كوامن عالققة
في عمق الذات لتتجلى بعدها لحظة
الميلاد لقصيدة مختلفة تنتظر الخلاص
و الحرية .

يقول السهرودي إن لحظات الكشف تأتي
كبروق خاطفة . و أنا أستعير هذا التعريف
لوصف مشهد ولادة القصيدة لدي .

• أنت مبدعة متعددة بين الشعر والمسرح
والمقال..كيف تتعايش هذه الأنواع داخل
الأنا الشاعرة لديك؟

- المسرحية هي الفضاء الأقرب و
الأجمل للحلول في ذاتي فأبحث عني بين
زواربها و أبنيتها وحقولها، فأجدني بين
الهناء و الهناك مرتحلة على رؤية و شعور
، يتقمصني وطن وألم وشجن ورفض ووله
و..و.. ولكل هالته الشاعرية المقدسة

الآخر يفتح مجال التجديد و التأثير
بشكل أو بآخر ، وبرغم دراستي للأدب
الإنجليزي إلا أن فعل التأثير الذي يسلط
صولجانه على ذائقتي هو ذلك العشق
المتفرد في هيمنته للشعر و الأدب العربي
، الذي تبرز جماليته بمقارنته بالآخر و
لكنني لا أنكر إعجابي الشديد و تأثري
بتجارب جيل العمالة كالسياب و نازك
و بلند الحيدري وصولا لنزار ، ومن ثم
أودنيس و أنسي الحاج والماغوط كرواد
للنثر الحديث.

● بين قصيدة النثر والقصيدة العمودية
زمن من المداد والصراع والاختلاف...
من تنتصرين منهما ؟ وما مسوغك في
ذلك ؟

- أؤمن وأكتب النص النثري، و إنما
أخلص للآخر قلباً و قالبا ..لأنني حين
أبحث عني أجدني بين تلك القوافي
المتعثرة في مفترقات دروبي ، الصادحة
بأنغام البحور .. الهائمة في مساحات
الشعور، النائمة في ردهات بيت قائم
على أعمدة يموسقها روي و قافية.. أما
حين تشاغلني رغبة التحرر فإنني أهرب
إلى حضن الحر و النثري فأغرق في
حشود التعبير المتحرر من كل إطار .

● في ديوانك "موائد الحنين" نزوع
صوفي جلي، ما مدى فعاليته في عالم
يمور بالماديات ؟

- هو سبيل للخلاص من ضغط المادة
حين انعتاق الروح من أسوارها المتعبة ،
هو سبيل التخليص من شوائب الجسد
بالانصهار في أثير الروح :

إلهي
إليك أسوق الرجايا
و أخفض صوتي
بجنح السهاد
أناجيك أنت ،
و أنت الأبد ...
تجوس خلالي
فتطفئ في لظى السالكين
إلهي
أراك بعين يقيني
وهذي أناي
تناجيك عشقا
إلهي مدد
إلهي مدد...
... ،
... ،
أريدك كشفا
ينير طريقي كما العارفين
ليغسل طيني
وتجلو صفاتك ثقل الخطايا
سموا
يطهرني من صفاتي
ونورا
يزيل غشاء الجسد
فكلي
اشتياق لذكلك أنت
تبدد شكي
و تجمع لي من ملهفات الشجون

- عشتار، أسطورة الحب اللامنتهي
وملهمة العشاق و الشعراء، متناقضات
الأنثى، كبريائها وطموحها، عشقها
وأنوثتها، قدسيها وإغرائها.. عشتار الكل
الأنثوي الصارخ في كل حواء والمتجلي
بعنفوانه ورقته، بتطرفه وتساهله، بتمنعه
ورغبته.

لذا هي عشتار الحب، الناطقة في النص
الشعري المسفوك من نبض الشاعرة..

عشتار في حبي و في غضبي و في كل
جنوني....!

يا ويح قلبي كم تحرّقه

بأحزانٍ ظنوني

أتوسد الآه الحزينة

في دياجير الصباية

و الشجون

أنا لم أكن يوماً

بعمقٍ مشاعري

تلك التي أذكتُ

حنيني

رغم ارتحالي في الهوى

أنّى يكون يقول

كوني

فلقد عرّفت على المشاعر

يا صديق الوجد

ألحان الأنين

عتبي عليك بأنني

أنثى .. ! وتعلم

جرّحها

قناديل وجد

تشيع بوجه الظلام بعيدا

لأبصرني من سديم ضياعي

كما تبتغيني ،

فذاك التجلي

يمزق عني رداء الظنون....

فينزوا أجاج جحيم البدن

،

،

إلهي

أغيب بدغل وجودي

فناء

يعيد احتفاء البداية

فيوضاً

تحيط صقيع حياتي

كسيل دفيء

و شوقا

يذيب شظايا الهيولي

لكيما أراك بمرآة ذاتي

إلهي الأبد ...

تردد روحي إليك النداء

إلهي مدد

إلهي مدد....

● في تجربتك الشعرية احتفاء

بالأساطير، لكن ما يلفت الانتباه أن

عشتار تنهض رمزاً أسطورياً إشعاعياً.. ألا

يحق لنا أن نربط بين فواغي القاسمي

وعشتار؟

علم اليقين
لن ينطفئ لهب
تأجج من
أخاديد الشكوك
من الظنون

أو ما فهمت
بأن عشقي
ليس يشبهه
سكوني

عشتار .. في حبي
وفي غضبي
وفي أقصى
جنوني

ورياح عاصفتي
التي سكنت مجازاً
في سراديب
السنين

ستمزق الحزن
الذي أدمى المآقي
في العيون
ليemor زهر الياسمين

على روابي بهجتي
وضاف كوني ..
لا تعتذر ..

أقفلت دون وصولك
المحارب
يا صبّ المجنون !..

• ورد في إحدى قصائدك: " يا وحدتي
الموحشة الأليفة/تروضين احتمالات
الضقد/ وتستجمعين حشود الأزمنة
المتناثرة/..." كيف تعانين من الوحدة
وأنت الشاعرة الشيخة/ الأميرة؟ وكيف
ومم تعانين - مادام الشعر معاناة؟

- وحده الشاعر أو غربته، هي المحور
الذي تتعلّق الإجابة عليها و تتشابه
فروعها في مرآة لا يدركه كنهها حتى
الشاعر ذاته وذلك التساؤل الباذخ يضع
المقصلة في دروب محاولات الوصول
اليأسنة

ولكن، ليس من العصي في لغة الشعور كي
نرانا كما نكون، لا ببصرنا، بل ببصيرتنا
بهواجس الغربة التي تحتلنا ، تشبنا
طيوطاً على وميض البروق بانصهاراتنا
اللامتناهية فلا نتمد الخوض في
الإجابة ، فندعها هائمة هي الأخرى
خيرى لا يستقر لها قرار فتألف التيه
معاً، ربما هذا ما يجب أن يكون لكي
نكون:

ووجدتني

وحدي بمنفى حيرتي

و الوقت مسفوك بأفك الغادرين ،

العابرين على سنين الحزن

في الزمن الحرون

أوكلت للريح السهوج صواعقي

و استسلم القلب الذبيح

مهادناً، متسائلاً

ماذا عساي بأن أكون لكي أكون.

كي يبقى على ذاته دون تشويه .. غير أن ذلك النأي لم يأت ثماره، فغزته همجية مقبلة شوهت تلك الصورة اللذيذة أجمع سعارها ذلك الانتشار من خلال الشبكة العنكبوتية، غير أننا و بعيداً عن انحياز ظالم، علينا أن ننصفها بأنها قامت بدور ليس بالقليل في إعادة نشر الوعي الشعري ومنحت مساحة مضاهية للشعر الحقيقي إلى جانب الغث و القميء.

فواغي صقر القاسمي

- أديبة وشاعرة من دولة الإمارات العربية المتحدة
- رئيسة مجلس أمناء مؤسسة الشيخ خالد للإبداع والتميز
- رئيسة نادي فتيات رأس الخيمة
- حاصلة على ليسانس آداب / أدب انجليزي وفرنسي
- عضوة في اتحاد أدباء الانترنت، عضوة في حركة شعراء العالم، عضوة في اتحاد المدونين العرب..

مؤلفاتها المنشورة:

المسرحيات الشعرية:

ملحمة عين اليقين ، والأخطبوط،

الدواوين الشعرية:

ألم المسيح رداًني ، ظل يتبعني، ترتيل أنثى، موائد الحنين

● المعروف عنك أنك لا تتشرفن في أبهة السلطة كيف يتفاعل لديك الشعري والسياسي؟ وكيف تمارس الشاعرة فيك تلك الجرأة التي تميز شخصك في حياتك؟

- السباحة ضد التيار في بعض الأحيان تمدنا بالقوة المفقودة، و تخلق فينا ذلك الكائن المتمرد على حدوده، وأنا شخصياً مغامرة تعشق التحدي وبه تستجمع قطاف حقولها وتشعر نوافذ التعبير بهداد يراه الآخرون ممنوعاً حد التحريم أو التجريم .

● مما لا شك فيه أن المبدع في العالم العربي يعاني معضلة النشر.. لم تنشري سوى بعض الدواوين ومسرحيتين وتظل مسوداتك الشعرية المخطوطة الأخرى قابضة في الرفوف الى أجل غير مسمى؟

- مافيا النشر لا تزال تشب مخالب خديعتها بأثواب الكتاب وكاتبه، تفرش الوهم وروداً عطرة وما أن تتمكن من فريستها حتى تنثر أشواكها لا يمكن تداركها.. تجعل من الكاتب ضحيته المكدوعة بزيف الوعود مما يجعل الإحجام عن النشر ضرورة للخلاص من نتائجها المفجعة.

● ما هي القيمة المضافة التي شكلتها لديك الشبكة العنكبوتية؟

- ربما نوعاً من الانتشار المجدي، و أصبح الصوت الصارخ بيرية الكون هو صوت التكنولوجيا، فأصاب الشعر شيئاً من العطب المؤقت ونأى بنفسه ركناً قصياً

مقالات

من تاريخ البيان

حميدان الشويعر

بقلم: عبدالله الحاتم

من شعراء نجد الأفاضل، له منزلته الواضحة بين شعراء عصره إن لم يكن في مقدمتهم، وقد بالغ أهل عصره في التقليل من شأنه مبالغة أخرجتهم عن المثالية الصحيحة فحاربوه في اسمه وفي شهرته، فصغروا اسمه وصغروا شهرته، ولم يقفوا عند هذا الحد بل أضافوا إليه اسماً جديداً يختلف عن اسمه الحقيقي وصغروه أيضاً.

المعروف عن حميدان الشويعر أنه ساخر عنيف، يسخر من كل شيء، حتى من أقرب الناس إليه وغالباً ما تتحول هذه السخرية إلى الهجاء، والهجاء البذيء، ومن يقرأ أشعاره، يجدها مفعمة بالسخرية اللاذعة والهجاء المر، يقول الذي تجيش به نفسه ويضيق به إحساسه دون اعتبار لما قد يحدث له.

هجا مرة حاكم نجد، الشيخ عبدالله بن معمر بقصيدة طويلة ثم اختفى، فأرسل في طلبه، ولما لم يجده أهدر دمه، وصار يتنقل متنكراً بين بلدان نجد وقراها يطلب اللجوء والحماية من شيوخها، فلا أحد يلبي طلبه، مع قدرتهم على ذلك، إلا أهل "المجمعة" فإنهم أجابوه إلى طلبه، وأخفوه عندهم، وبقي بينهم أياماً. إلا أن حميدان رأى أن وجوده بينهم بهذا الشكل سيكون مصدر إزعاج لهم، فقرر الهرب من نجد كلها، فغادرها إلى بلدة الزبير في العراق، حيث الأصدقاء والأقارب والخير الوفير، فعمل هناك في إحدى المزارع، ولكن ما لبث أن استبد به الحنين إلى الوطن فقرر العودة إلى نجد وليكن ما يكون، ودخلها متنكراً، ونظم قصيدة مطولة يعتذر فيها من الشيخ ابن معمر ويطلب منه العفو. فعفا عنه وهذه بعض مقاطع منها:

من العدد الثالث من البيان يونيو ١٩٦٦ اقتشر بتصريف

بني دهر كثر وشايا مناجسه
أبت شفتاي اليوم ألا تكلمنا
تصاوير ما لا صار بالحكي ناكسه
بشعر فلا أدري لمن أنا قائله
يقولون ما لا صار مني ولا بدا
أرى لي وجهاً قبج الله شكله
شياطين ما تلقا بهم من توانسه
فقبج من وجه وقبح حامله
إلى فاض مني كلمة ما عقلتها
وروي عنه أيضاً أن الخليفة عمر بن
هذا مبغض هذا لهذا ينادسه
الخطاب اشترى منه أعراض المسلمين
بنوا فوقها أصحاب الوشاة وأصبحت
بثلاثة آلاف درهم، وكذلك حميدان فإنه
هجا نفسه وهجا ابنته بقصيدة استهلها
بها وشمة زرقا وبالخد لاعسه
بهجو قومه فقال:
إلى مات من هراجة السو واحد
أنا من قوم تجرتهم
الاه مرثن تسعين مما يجانسه
ارطأ الضاحي وادوا الغيره
بالكذب ما فرقوا من قبيلة
اشوف التمر محاربهم
وادعوا منازل دارهم فيه دارسه
حرب ما لهم منه خيره
وأنا نقلوني كذبة ما عقلتها
بعض الألفاظ العامية المبتذلة ويوغل في
ولا حظها بالي على رأي هاجسه
استعمالها مما لا نرى له مثيلاً عند غيره
وفيها :
من الشعراء، وهناك ملاحظات أخرى
فإن قبلت عذري اقبلك الله في اللقا
أهمها التعسف في إجبار بعض الألفاظ
والا ترى ما قاس الأيام قايسه
ووضعها في مكان من البيت فتثقله على
تموت الأفاعي وسمها في نحورها
القارئ والسامع معاً :
وكم حارس جد مات ما شاف حارسه
* * *
وحميدان كما قلنا هجاء عنيف بذيء
والبنه مانع لم يسلم من هجائه، فقال فيه :
اللسان لدرجة الفحش، لم يقلت من
مانع خيال في الدكه
هجائه وسخريته إلا القليل وهو أشبه ما
وظفر بالحلم براس المقصوره
يكون بالشاعر العربي "الخطيئة"، وربما
وان صاح صياح من بره
يزيد عليه، وروي عن الخطيئة أنه خرج
توايق هو والغندوره (١)
يوماً فلم يجد من يهجو هجاً نفسه
اليمنى فيها الفنجال
بقوله:
وإلى ظهريم السكه

تأخذ جوخته السنوره	قصرت اخادعه وطلال قذاله
تلقاه من الخوف يرهبن	وكانه متريص أن يصفعا
كنه "احداة" ممطورة (٢)	وصور "المهرجان" وشخص شخصياته
وينخى بلسانه ويثائي	في قصيدة طويلة منها :
والذلة سدت حنجوره	يمن الله طلعة المهرجان
وعنده عنرا مثل الحورا	كل يمن على الأمير الهجان
نورها يغادي البنوره	مهرجان كأنما صورته
الله من عنرا يا مانع	كيف شاعت مخيرات الأماني
شاخت بشبر مشبوره	وأديل السرور واللهو فيه
تلقاها من طيب المعلف	من جميع الهموم والأحزان
مثل الحمنانه مزبوره	لبست فيه حفل زينتها الدنيا
تعيزل وتبيزل في ماله	ورافت في منظر فتان
ما قال الجصه (٤) ممخوره	وازال من وشيها كل برد
تعبي المثلوث من الجهمه	كان قدما تصونه في الصوان
من فجره يرعد تنوره	وتبدت مثل الهدي تهادي
تبج الكحل من بكره	وادع الجيب عاطل الأبدان
تبي به هز بحتوره	وقال أيضاً :
كان حميدان في هذه القصيدة مصوراً	وتعود الرياض مقتبلات
"كاريكاتورياً" مبدعاً لم نجد له مثيلاً بين	ناعمات الشكير والافنان
شعراء النبط قاطبة ولولا ما تحويه هذه	زخرت يوم نعمة حجرات
القصيدة من أبيات تتحدث فيما لا يجوز	جد موطوءة من الضيفان
الحديث عنه إلا في نطاق الخصوصيات	حجرات ميممات بناها
لأثبتتها كاملة.	من فضول المعروف اكرم بان
فهو إذن لا يختلف عن الشاعر العربي ابن	لم يكن يقتني المساكن حتى
الرومي في تصوير الأشياء وتشخيصها،	يتقن المجد ايما اتقان
فابن الرومي صور الأحذب تصويراً لم	ليس من كبرياء فيه ولكن
يسبقه إليه أحد من المتقدمين ولا من	
المتأخرين، بقوله :	

كل وجه لذلك الوجه عان
فثنوا سؤدد الأمير وعدوا

فيه آلاءه بكل لسان
حين لم يحشموا التزيد لا بل

ما تعدوا ما حصل الكاتبان
وتابع قائلًا:

فقضوا ما قالهم ما قضوه
ثم أبوا بالرفد والحملان
بعد ما ارتعوا الأنامل فيما

لا تعداه شهوة الشهوان
من خوان كأنه قطع الرو

ض وان كان في مثال خوان
فوقه الطير في الصحف وحاشي

ذلك الطير من جفاء الجفان
وهناك فرق بين وصف حميدان الشويعر

ووصف ابن الرومي للأخشب والمهرجان،
فحميدان صور مهجوه تصويراً هزلياً
رائعاً، وهو في حالة نفسية من حالات
الخوف وشبهه (بالحدادة) وهي تحت
لامطر لا تتحرك من مكانها، وهو تشبيه
لطيف ينطبق تماماً على الخائف. ولم
يكتف حميدان عند هذا الحد، فأمعن
في الوصف أيها امعان حتى خرج به
عن المؤلف، فراح يصفه وهو في بيته،
ويصف زوجته وسيطرتها عليه.

وأما ابن الرومي فإنه يختلف عنه في
شيء واحد، ذلك أن حميدان يصف حالة
نفسية خفية، من الصعب استجلاؤها

وتصويرها بهذا الشكل، ويصف أشياء لم
يرها، وإنما استوحاها من واقع الخائف،
وابن الرومي يصف ظاهرة من الظواهر
التي كثيراً ما تعرض للإنسان.

وحميدان كما نفهم من خلال أشعاره
ومن أقوال الرواة عنه أنه قصير كاقصر
ما يكون من الرجال، ضئيل الجسم، في
بعض أعضائه نقص، كأنما الطبيعة
قد قصدته بالذات فبالغت في تصغير
حجمه وتقريب المسافات بين أجزائه
على الحد الذي لا يمكن أن يكون أدنى
من ذلك، وأنقصت عضواً منه تماًدياً
منها في المبالغة، وأخرجته كما أتخيله
شكلاً كاريكاتورياً مبسطاً، بحيث لا يجد
الرسام العادي أدنى صعوبة في تحديد
معالنه ورسمها.

ثم جاء أبناء جيله متضافرين مع الطبيعة
فصغروا اسمه وصغروا شهرته وعلقوا
عليه اسماً جديداً وألصقوه، به وصغروه
أيضاً حتى يدخل ضمن العادة المتبعة
عندهم في نجد، وينادونه كما ينادون
أولادهم وخدمهم فهم مثلاً يقولون لمحمد
محيميد سالم سويلم، صالح صويلج،
سعود سعيود، ناصر نويصر، وهكذا...

وقد كان حميدان نفسه يحس بهذا كله،
ويتألم لهذا الوضع الجسماني الشاذ أشد
الألم، ونرى هذا الألم واضعاً في العديد
من قصائده، كقوله مثلاً والخطاب لابنه
مجلي:

يا مجلي تسمع نيا والد
ثئن يعيبوا سوادي فهو لي نسب
قاصر في العضا وافي بصخره
يوم النزال إذا ما فاتني النسب
وهو في هذه الحالة يشبه الشاعر الفارس
وتوفي حميدان في النصف الأخير من
القرن الثاني عشر الهجري.
"عنتر" بقوله:



- (١) الغندوره: تشبيه لزوجته ابنه مانع وفي هذا التشبيه من السخرية ما فيه.
- (٢) ممطورة: بللها المطر...
- (٣) الجصة: مكان يوضع به التمر. وهو مبنى من الجص.
- (٤) همّ: بتشديد الميم، من الهم.

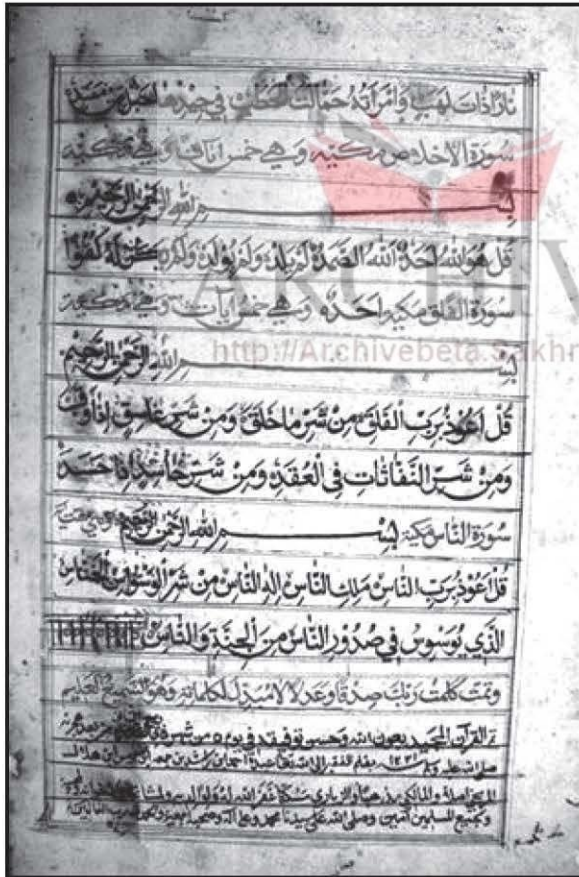
ملامح من الحركة الثقافية والأدبية في قطر عبر التاريخ

بقلم: محمد عبدالله صادق *

يمكن القول بأن بوادر الحركة الثقافية والأدبية والعلمية في قطر ظهرت إبان القرن الثامن عشر الميلادي، من خلال ازدهار مدينة الزبارة والتي برزت كمركز

تجاري وثقافي وعلمي في الخليج للفترة من عام ١٧٤٧م وحتى عام ١٧٧٦م، وتقع مدينة الزبارة على الساحل الشمالي الغربي لشبه جزيرة قطر، وتبعد عن الدوحة العاصمة نحو ١١٠ كيلو متر.

كانت الزبارة إبان فترة ازدهارها عامرة بالسكان والعمار، بنيت حولها الأسوار وتم إحاطتها بأبراج الحماية واشتهرت بتجارة اللؤلؤ، حيث أنها كانت حلقة الوصل التجاري بين شرق الجزيرة العربية والهند، كما جذبت العديد من تجار ورجال العلم من البصرة بعد انحسار دورها آنذاك، حتى قيل في هذا



*. باحث من قطر.

لحوادث الأيام العافلة التي عاشها في إرساء أسس الدولة وقد جمعت كافة قصائده في أول ديوان صدر له في عام ١٢٨٩هـ.

وكان المفهر له الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني مؤسس دولة قطر الحديثة مهتم بالعلم والتعليم.. فهو إلى جانب استعداده وحنانيته وإكرامه للعلماء حرص على نشر العلم عن طريق طباعة الكتب ونشرها وتداولها حيث طبع العديد من الكتب مثل (كتاب التوحيد والمعتقد لعدد من العلماء، كتاب فيضة النان للعلامة معمر شكرى الأوسى وكتاب الترفيع عن توحيد الأخلاق في جواب أهل المرق للشيخ سليمان بن

الصدد (خراب البصرة عمار الزيارة). وأما عن الحركة الثقافية والأدبية والعلمية في الزيارة فقد أشار ابن سند في سبائك المسجد في أخبار أحمد نجل رزق الأسعد للعلماء الذين جالسوا ابن رزق وصحبه وخدموه وعرفوه من أعيان البصرة ومشايع الأحساء والبحرين والكويت، وكانت الزيارة التي شبهها ابن سند بإرم ذات العماد غاية في العمارة والنضارة زينتها مجالس العلماء والفقهاء.

وقد تم العثور مؤخراً على مخطوط محفوظ بداخل صندوق في مدينة الزيارة عبارة عن مصحف من الحجم الكبير منسوخ بخط اليد لأحد أبناء قطر من أهل العلم الشيخ الجليل أحمد بن راشد بن جمعة بن خميس المريخي حيث يعود تاريخه إلى ١٢٢١هـ. بحسب ما هو مكتوب في آخر صفحة من المخطوط والذي أشار فيه أحمد بن راشد المريخي للالكي مذهباً والزبيري مسكناً.

وفي القرن التاسع عشر الميلادي فإن الشعر النبطي تصدر الحركة الأدبية آنذاك وكان مؤسس دولة قطر الحديثة المفهر له الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني والذي كان نائباً للحاكم في عهد والده الشيخ محمد بن ثاني إلى أن أصبح حاكم البلاد بعد تنازل والده له عن الحكم (١٨٧٨م - ١٩١٢م) من أجزل من كتب الفصائل النبطية والتي أصبحت بعد ذلك تعد سجلاً تاريخياً



- عبد الله آل الشيخ) وقد طبعت هذه الكتب في الهند في المطابع الحجرية .. كما كان الشيخ جاسم يشتري كميات من الكتب والمراجع الإسلامية للتوزيع في سبيل الله على العلماء وحكماء العلم داخل قطر وخارجها واشتهرت قطر في عهده بطباعة وتوزيع ونشر الكتب النافعة في علوم الدين والسنة وغيرها.
- مع بدايات القرن العشرين دخلت قطر مرحلة جديدة من ناحية التعليم عند الكنائس إلى إنشاء وتأسيس الدوائر الحكومية وانتشار المدارس النظامية ودخول المطبعة وإصدار الصحف والمطبوعات لاحقاً.
- كما برز العديد من أبناء قطر الذين كانت لهم موهبة الأدب والشعر النبطي والغزل والمدح والبراء وتخطيم الزهريرات و الشيلات ومن
- أبرز شعراء قطر القدامى :
١. شاعر قطر الكبير محمد بن عبد الوهاب الفيحاني ١٩٠٧ - ١٩٣٩
 ٢. شاعر قطر الكبير عبد الله بن سعد المسند ١٩١٠ - ١٩٧٦
 ٣. شاعر قطر الكبير لحدان بن صباح الكبيسي ١٩٥٤
 ٤. الأديب والشاعر عبد الله بن صالح الخليفة ١٩٦٣
 ٥. الأديب والشاعر صالح بن سليمان المانع ١٩٠٥ - ١٩٧٠
 ٦. الأديب والشاعر صالح بن سلطان الكواري ١٩١٠ - ١٩٧٩
 ٧. الأديب والشاعر أحمد بن علي شاهين الكواري ١٩١٦ - ١٩٨٣
 ٨. الأديب والشاعر أحمد بن يوسف

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



الجابر ١٩٠٣ - ١٩٩٣

٩. الأديب والشاعر سعيد البديد المناعي
١٩١٥ - ٢٠٠٠

فيما بعد في إثراء الحياة الأدبية والثقافية في قطر، وفي عقد الأربعينيات من القرن الماضي تم إنشاء مدرسة الإصلاح المحمدية في الدوحة في بيت مستأجر وذلك بطلب المغفور له نائب الحاكم السابق الشيخ حمد بن عبد الله آل ثاني، وكان المعلم الفاضل محمد آل محمود من الشارقة من أشرف على التدريس في مدرسة الإصلاح المحمدية نسبة للمعلم محمد آل محمود، وكان نظام التدريس شبه نظامي، ولكن لم تستمر المدرسة إلا فترة مؤقتة إلى أن عاد الشيخ محمد آل محمود إلى الشارقة في الأربعينيات .

ومنذ اكتشاف النفط في قطر وتصدير أول شحنة نفط من قطر إلى أسواق النفط في العالم عام ١٩٤٩ وخلال عقد الخمسينات شهدت قطر بداية دخول المدنية الحديثة والتطور في كافة المجالات الاقتصادية والتعليمية والاجتماعية وذلك ما عكسه النفط في خدمة البلاد وفي عام ١٩٥٠ تم إنشاء الدوائر الحكومية ومنها دار المعارف عام ١٩٥١ - ١٩٥٢ وفي عام ١٩٥٤ تم إنشاء أول مكتبة عامة وكان يطلق عليها مكتبة المعارف العامة وفي عام ١٩٥٧ تم إنشاء أول مطبعة في قطر مطبعة العروبة للسيد عبدالله حسين نعمة ، كما ولاه المغفور له سمو الشيخ علي بن عبد الله آل ثاني حاكم قطر السابق خلال عقد الخمسينات والستينيات اهتمامه بالكتب من كتب الأدب والشريعة والعلوم والتاريخ، وكان الشيخ علي رحمه الله يفتني مكتبة كبيرة

كما برز العديد من الرواة للشعر والتاريخ في قطر، وعن حياة البادية والصحراء، وعن حياة البحر في الغوص على اللؤلؤ، وعن كساد اللؤلؤ و حرب الزبارة عام ١٩٣٦م والتي جرت أحداثها في قطر والتي شارك فيها من العرب و قبائل قطر كذلك قيام الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ - ١٩٤٤ والتي أثرت سلباً على الإقتصاد في القرن العشرين.

وأما عن نظام التعليم السائد في الخليج وقطر ما قبل إنشاء المدارس النظامية، حيث كان التعليم السائد عند دور الكتاتيب والمساجد التي كان يدرس بها مبادئ تعليم قراءة القرآن والتجويد وحفظ القرآن، وكانت دور الكتاتيب منتشرة في قطر من داخل العاصمة وخارجها في المناطق والقرى، وفي عام ١٩١٣ - ١٩٣٦ قام فضيلة الشيخ و العلامة وقاضي قطر الكبير محمد بن عبد العزيز المانع بإنشاء المدرسة الأثرية في شرق الدوحة وبدعم من حاكم قطر آنذاك المغفور له الشيخ عبدالله بن جاسم آل ثاني وكان يدرس الشيخ محمد المانع مبادئ وشرح وتفسير وحفظ القرآن وأيضاً الخط والكتابة والخطابة على المنابر وكان الشيخ محمد بن عبد العزيز المانع يهدف من إنشاء المدرسة إلى إيجاد جيل من الشباب وأبناء قطر يتحمل مسؤوليات قيادة المجتمع وكان من رعاياها الأوائل من الرجال الذين أسهموا

المصادر

١. متحف السيد جمعه بن خميس غوانم المريخي - مدينة الخور - دولة قطر - صورة من مخطوط المصحف الأثري الذي عثر عليه في الزيارة .
٢. سبائك العسجد في أخبار أحمد نجل رزق الأسعد - تأليف عثمان بن سند البصري - توثيق الدكتور الشيخ حسن بن محمد بن علي آل ثاني - الدوحة قطر ٢٠٠٤م - ص ٧٠ - ص ٨٧ .
٣. موسوعة أوائل الإصدارات الإعلامية والثقافية العربية - الإصدارات الخاصة دولة قطر ٢٠٠٤م - مطابع الحميضي الرياض .
٤. ديوان الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني وقصائد أخرى نبطية - طبع على نفقة الشيخ علي بن عبد الله آل ثاني ١٣٨٩هـ - دار الكتب القطرية - ص ٤ - ص ٣٠ .
٥. العلامة الشيخ محمد بن عبد العزيز المانع - عبد المنعم يس الوكيل - المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث دولة قطر - ص ٣٧
٦. اليوم الوطني ١٨ ديسمبر ٢٠٠٨ جريدة العرب القطرية الخميس ١٨ ديسمبر ٢٠٠٨ العدد ٧٤٩٤ - نظرات على مواقف من حياة مؤسس قطر الشيخ جاسم بن محمد آل ثاني - إعداد الشيخ خالد بن محمد بن غانم آل ثاني
٧. سيرة الشيخ علي بن عبد الله آل ثاني كما كتبها حفيدة الشيخ خالد بن محمد بن غانم آل ثاني - قرب الشيخ علي للعلماء والأدباء وأنشأ المكتبات

في قصره، وكان مجلسه مفتوحاً لأهل الشريعة والعلم والأدباء من أعيان قطر والدول العربية وعرف عن الشيخ علي إنشاء عدة مكتبات حيث أشاع الكتب للقراء وكان لها دور كبير في الحركة الثقافية في قطر وتوزيع الكتب مجاناً ووقفاً لله تعالى .. وفي عام ١٩٦٢ تم إنشاء المكتبة الوطنية دار الكتب القطرية حالياً ، وفي عقد الخمسينيات والستينيات برز من أعيان قطر ممن ساهموا في النهضة التعليمية والدينية والأدبية في قطر .

- فضيلة الشيخ محمد بن عبد العزيز المانع
- فضيلة الشيخ عبد الله بن زيد آل محمود
- فضيلة الشيخ حجر بن حجر
- فضيلة الشيخ جاسم درويش فخرو
- فضيلة الشيخ عبد الله إبراهيم الأنصاري
- الأديب عبد الله بن صالح الخليفي
- الأديب أحمد بن يوسف الجابر
- الأديب عبد الرحمن المعاودة
- الأستاذ عبد البديع صقر

وفي عقد الستينيات بدأ إصدار أوائل الصحف والمجلات للمؤسسات الحكومية والتي كانت تطبع في الدوحة ومنها (أخبار شركة نفط قطر ١٩٦٠ - الجريدة الرسمية ١٩٦١ - مجلة الدوحة ١٩٦٩) وكانت المطابع المعروفة في قطر مطبعة العروبة وهي من أوائل المطابع في قطر، كما أشرت، ومطبعة علي بن علي إلى أن ظهرت عدة مطابع أخرى في قطر خلال عقد السبعينات والثمانينات من القرن الماضي.

- ١٩٣٩ - إعداد علي عبد الله الفياض
- علي بن شبيب المناعي - المجلس
الوطني للثقافة والفنون والتراث الدوحة
قطر ٢٠٠٥ .
٨. من رواة التراث في قطر - تحقيق
عل بن شبيب المناعي - علي عبد الله
الفياض - المجلس الوطني للثقافة
والفنون والتراث الدوحة قطر ٢٠٠٤ م
٩. محمد بن عبد الوهاب الفيحاني ١٩٠٧
١٠. حول المكتبات في قطر - حمد
حسن الفرحان - رئيس قسم الدراسات
والبحوث إدارة الثقافة والفنون - وزارة
الإعلام دولة قطر .



النص المسرحي بين رسوخ التقليد وتيه التجديد

بقلم: د. صوفيا عباس *

لم تتوقف حركة الإنسان عبر تاريخه عن السعي الدؤوب نحو كشف كل مستحدث
أملًا في تطوير حياته على المستويين الفكري والمادي. ومن ثم ظل التجريب صنواً
لكل مراحل التطور البشري وإبداعاته في كافة مناحي الحياة. والمسرح بحكم كونه
أحد هذه الإبداعات لم يكن بمعزل عن ذلك التوجه منذ نشأته. وتركز هذه الدراسة
على عنصر حيوي من عناصر العملية المسرحية وهو النص المسرحي الذي خضع
بدوره للعديد من المتغيرات طوال مسيرته الحياتية. على أنه يجب ألا يغيب عن
أذهاننا ونحن نناقش موضوع النص المسرحي أنه إذا كان هناك أزمة يعاني منها
النص فإنما هي جزء من أزمة ثقافية عامة وما يعانيه النص المسرحي هو جزء من
كل متوجع. ولعل صعوبة الحديث عن النص المسرحي أنها تعني الحديث عن المسرح
بكل تاريخه ماضياً وحاضراً ومستقبلاً بل واتجاهات وتنوعات وتحديات وسط خضم
هائل من التيارات الثقافية والايديولوجية المتلاحقة والمتباينة والمتضاربة.

لم يكن المسرح طوال تاريخه إلا نصاً مسرحياً يؤديه أشخاص يعرفون فنون الأداء
وظل النص هو بطل العرض وتقديمه هو غاية إنشاء المسرح، و كان ارتفاع شأن
المخرج يعني بالضرورة ارتفاع شأن النص و تبارى المخرجون في اختيار النصوص
القوية يعبرون من خلالها عن رؤاهم و يثبتون بها مدى مهاراتهم في التناول الفني.
حتى في مسرح العبث الذي حفلت نصوصه بغرائب الحوارات ظل النص المسرحي
يتحكم بشكل أو بآخر في العمل كله. و ما كانت غرابته سوى رسالة يحاول الكتاب
توصيلها أن اللغة باتت عاجزة عن التوصيل في عالم يشعر أفراد فيه بالاغتراب

* أكاديمية في المسرح من مصر

ونحن هنا بالطبع لسنا بصدد الحديث في قضية خلافية تتعلق بوجود مسرح الفرعوني من عدمه ولكن الثابت أنه وجد نص فرعوني و له مواصفات تشي عن كونه نصاً مسرحياً و يحتوي على عناصر متفق عليها مثل الحوار و المونولوج الذي يقدمه الكاهن الذي يقوم بدور الراوي كما يحتوي النص على فصول و فواصل و يتضمن عنصر الصراع بين الخير و الشر طبقاً للعقيدة المصرية القديمة كما لم يفث النص الفرعوني تضمينه تخريجات أو تلميحات لبعض القضايا السياسية أو الدينية. كما لم يعد المسرح الفرعوني الطرف الثاني من المتلازمة (النص و العرض) فكان يسير الموكب المسرحي إلى نقطة بعينها ينتقل بعدها إلى داخل المعبد حيث يستكمل العرض في وجود الملك و الكهنة..

النص اليوناني

مر بمراحل متعددة بعد انطلاق المسرحية من الرقصات الديرامية والتراجيديات الغنائية و كانت انطلاقته الحقيقية حين تحول السرد فيه إلى الحوار تمهيداً لدخوله مرحلة ميلاد المسرحية العظيمة التي لم يعد النص فيها ملزماً بالتوجه الديني (احتفالات الإله ديونيسيوس) كما كان الحال في البداية و إنما أصبح النص المسرحي أداة لمعالجة الموضوعات السياسية و الاجتماعية و حمل النص برؤى فلسفية و ثقافية كبرى و ذلك في أطر شعرية و بلاغية استوجبت

و العزلة. وربما يرجع الاهتمام الآن بإعادة هيمنة النص على العمل المسرحي (سلطة النص) بسبب ما يتعرض له من اتهامات بإعاقة الإبداع المسرحي و أن الكلمة المتعددة الدلالات في داخل النص باتت مشتتة للمعنى الذي يبتغيه المخرج. و كان ذلك التوجه نحو تفويض سلطة النص إيداناً بظهور فلسفات ونظريات تنادي بنفي ما هو سائد و مستقر و مكرر في حياتنا الثقافية و هو أمر لن يتحقق ما لم نح كلمة الحبكة لنضع بدلاً منها صيغة الحبكة التي لا تستسلم لحقائق سابقة الإعداد.

و بداية لا بد وأن نتفق على أن النص المسرحي هو نص أدبي كتب ليتمثل، أي أننا أمام ثنائية ملزمة لا غنى لأي طرف منها عن الآخر و أن أي إخلال بهذه الثنائية يخل بالشكل المتكامل للعمل المسرحي. و هو مرتبط كذلك على مستوى أكثر دقة باللغة التي نعني بها تلك العملية المرتبة التي تحتوي على نوع من الأصوات و تمثل الأداة التي يمكن استخدامها لترجم من خلالها ما في داخلنا من أفكار يحولها هذا البناء اللغوي إلى حالة لفظية يلتحم فيها الصوت مع الكلمة فيتولد شيئاً إعجازياً. و من أجل فهم أزمة النص لأبد من المرور سريعاً على مراحل تطوره و هو في كل مرحلة قد خضع للعديد من المتغيرات التي أضافت إليه و لم تنتقص منه:

النص في العصر الفرعوني

النص المسرحي هو نص أدبي كتب ليمثل، أي أننا أمام ثنائية ملزمة لا غنى لأي طرف منها عن الآخر.

(الماييم) وربما كانت هذه الفنون الأدائية هي أول الضربات التي تلقاها على استحياء النص المسرحي لاسيما و قد اقتربنا من ظهور المسيحية ثم انتشارها وإعلانها ديانة رسمية و وضع ضوابط كنسية صارمة على الممثلين و المسرحيين ليشهد النص المسرحي حالة من الأفول النسبي في فترة العصور الوسطى.

اتخذت الكنيسة موقفاً معادياً من المسرح على وجه الإجمال فقد كانت تخشى انشغال الناس بالمعروض عن الامتثال لتعاليم العقيدة الجديدة لاسيما و أن الفنون الأدائية تحللت كثيرا من النص المتقن و اعتمدت على الأكروبات و الحركات الجسدية المضحكة وبقايا المسرح الروماني الذي وصل إلى مرحلة من الفحش و الابتذال أوجب معه هذه الوقفة الصارمة من رجال الدين. و من ثم قدم الأب "ترتوليان" في كتابه "المنظورات" رؤية تقوم على معاداة فنون الفرجة مشيراً إلى تردي الوضع المسرحي و طالب بإعادة النظر في طرح صيغة جديدة للنص المسرحي تقدم من خلالها صورا للفضيلة و دعوة لمكارم الأخلاق من خلال استعراض قصص من كفاح السيد المسيح. و كأن الأب ترتوليان و هو يرفض تردي حال المسرح من جهة إنما كان يسعى لتطويره من جهة أخرى، و إذا بالمسرح في صورته الجديدة يصبح موضع احترام الكنيسة و عنايتها حتى صدرت في أواخر القرن الرابع الميلادي

طرح الإنتاج كله للمباريات و المساجلات الفنية في داخل هذه المهرجانات. و يذكر للجمهور الأثيني حساً نقدياً عاليا إزاء هذه النصوص فكان يذهب للمسرح في أحيان كثيرة للاستمتاع بالجمال اللغوي و البلاغة الشعرية التي تميز هذا الشاعر أو ذاك. و قد حمل الشعراء اليونان الأول نصوصهم المسرحية قناعاتهم الدينية فهاهو ايسخيلوس يعلي من شأن المشيئة الإلهية و يعقبه سوفوكليس بإبراز الإرادة الإنسانية و طرح نماذج إنسانية تتفوق على بشريتها في قوة الإرادة (أوديب) و يتبعهما يوربيديس فنراه يقدم نماذج تحمل مشكلات في حجم الإنسان الطبيعي ليعرض لنا صورة قريبة من الواقع المعيش.

النص الروماني

تمتد خطوط النص اليوناني و تضاف رؤى جديدة فردية و يهتم النص الروماني بالوزن الساتيري الذي يعتمد على الضغط على مخارج الألفاظ و تظهر أسماء كتاب كبار مثل اينوس و هوراس و سينيكا. غير أنه قد ظهر عنصر جديد كان له أثر سلبي على مجريات النص المسرح فقد عرف الرومان فنون الأداء الحركي

**شهد القرن الثامن عشر
بالتحديد تغييراً واضحاً في
شكل النص المسرحي ليواكب
ظهور الطبقة الوسطى فظهر
الميل نحو الكتابة التقريرية التي
تعرض الوقائع بشكل مباشر.**

الأمر الذي انعكس على الكتابة المسرحية في صورة العناية البالغة بالنص لغوياً وبلاغياً.

ومع كل هذه الحركات المتماوجة في النص المسرحي ظل الأداء الجسدي في أضيق الحدود وظلت تجربة المسرح أدبية صرفة ارتفعت فيها قيمة النص والشعر إلى الدرجة التي قوضت سلطة الممثل في التعبير الحركي لجسده. لذلك كان من الطبيعي أن يبحث الممثل عن طاقة للتحرر من كبح النص لقدراته الإبداعية وإطلاق طاقته التعبيرية، فكانت صيغة الكوميديا المرتجلة في فرنسا هي الأقدر على دفع الممثل إلى تجويد مهاراته الصوتية والجسدية فساعد ذلك في رفع قيمة تقنية الممثل إلى درجاتها القصوى وقلصت بالتبعية دور المؤلف ومن ثم دور النص.

شهد القرن الثامن عشر بالتحديد تغييراً واضحاً في شكل النص المسرحي ليواكب ظهور الطبقة الوسطى فظهر الميل نحو الكتابة التقريرية التي تعرض الوقائع بشكل مباشر. وفي القرن التاسع عشر

الأوامر الكنسية بجعل النص المسرحي في خدمة العقيدة معتمداً على التعاليم الدينية والأهداف العليا للمسيحية و تصبح الشعائر الدينية هي الأساس الذي تقوم عليه النصوص. انطلاقاً من رغبة رجال الدين في جعل المسرح مصدر حيوي لجذب رعايا الكنيسة و تبصيرهم بالردائل والشُرور وتوصيل مفاهيم دينية لمن يجهل لغة الكتاب وتتخذ من نصوص الكتاب المقدس مادة درامية لها فدار النص المسرحي في فلك العقيدة الأمر الذي دفع بالمسرح إلى داخل الكنيسة.

غير أن الوضع لم يستقر على هذا الحال فقد تمرد المسرح على الجانب العقيدي فبدأت المصطلحات العامة تتسرب إليه بسبب تزايد أعداد المشاهدين وتداخلت مسرحيات الأسرار مع مشاهد الحياة اليومية مما أعطى النص حيوية كبيرة وإن ظل أسير الرؤية الدينية.

النهضة والنص المسرحي

شهدت مرحلة النهضة إعادة إحياء العلوم والمعارف العقلية وازداد الاهتمام بالفنون التشكيلية وبدأ الاستبعاد المتعمد للنص الديني تمهيداً لظهور الكلاسيكية الجديدة. كما شهدت موقفاً نقدياً يركز على الاهتمام المفرط والعناية الفائقة بكتاب أرسطو "فن الشعر" (البويتكا) الذي وضع قواعد الدراما الكلاسيكية خاصة الالتزام بالوحدات الثلاثة التي قررها أرسطو. وفي إيطاليا بالتحديد ظهر أثر الخطابة والبلاغة واضحاً

**مع مطلع القرن العشرين
لاحت نذر الحرب العالمية
الأولى وبسبب اندلاعها سادت
العالم أزمة فقد معها المثقفون
وأصحاب الفن والأدب ثققتهم
في العقل الواعي ومدى قدرته
على قيادة البشرية بسلام.**

سخرت من كل أنواع الرسوخ التقليدي التي سادت النص المسرحي فكيف يمكن أن تقدم مسرحاً نظامياً في عالم فقد أبسط أشكال النظام! وتلقى النص المسرحي ضربة موجعة في بنائه الدرامي وبات الميل واضحاً نحو التجريب والبعيد عن التقسيم الصارم للمشاهد والفصول وفتح المجال للتنوع في الكتابة في كل اتجاه. وإذا بالمسرح الذي يتسببه المؤلف ويهيمن عليه النص المسرحي يفقد بريقه ويحل محله شكل جديد للمسرح عرف اصطلاحاً بمسرح الميتالفة و من هذه اللحظة يبدأ النص رحلته في التيه. ومسرح الميتالفة هو شكل من الأداء ينفي عن قصد النص المسرحي ولا يعترف بإبداع اللغة أو قدرة الكاتب على تصور ما يمكن أن يكون عليه التجسيد العملي على الخشبة.

وانطلق التجريب بخطوة سابقة الإعداد أن النص المسرحي عدو يجب هدمه فتدمير الثوابت كان هدفاً وكان النص أحد هذه الثوابت و سار التجريب في طريق معاكسة لعلاقة الكلمة مع المسرح . والمخرج نفسه بات ملزماً بالقيام بهذا التدمير النصي لأنه لو أبقى عليه لكان لزاماً عليه أن يحرك ممثليه حركة طبيعية وهو الأمر الذي يعيد الكاتب المؤلف لمكانه الطبيعي ومن ثم النص بالتعبية. ولم يقف المسرح الحديث عند حد استبدال الكلمة بالحركة وإنما

بدأت إرهابات استغلال النص المسرحي للترويج لقضايا فلسفية وإصلاحية الأمر الذي مهد لوصول إيسن الذي جسد لنا المضمون الاجتماعي الجاد (بيت دمية) و كذلك برنارد شو الذي قدم في مسرحياته مشكلات اجتماعية يسخر فيها من التقاليد و يقدم فيها أبطالاً يكافحون وراء أهداف كبرى فكان أقرب للمصلح الاجتماعي منه إلى الكاتب المسرحي.

ومع مطلع القرن العشرين لاحت نذر الحرب العالمية الأولى وبسبب اندلاعها سادت العالم أزمة فقد معها المثقفون وأصحاب الفن والأدب ثققتهم في العقل الواعي ومدى قدرته على قيادة البشرية بسلام. و باندلاع الحرب العالمية الثانية تفاقمت أزمة الضمير العالمي ليدرك الإنسان أنه وعلى الرغم من تحضره فهو أكثر قسوة و وحشية من الإنسان البدائي. و من هذا المنعطف الخطير ولدت الحركات الجديدة في المسرح التي

اللغة تشير إلى مرحلة متحضرة من تاريخ البشرية فهل نتازل عنها طوعية لحساب الصرخات والهمهمات والحركات الجسدية والإيقاعية لتتسيد موقفنا الثقافي و المسرحي! ثم لماذا لا ننادي بصورة تكاملية للمسرح تعتمد على قيمة الكلمة و وظيفتها الاجتماعية والوجدانية؟

بالمسؤولية الفكرية بدلا من الانسحاق وراء مغامرات مسرحية قد لا تأتي في معظم الأحيان بالنتائج المرجوة بل تقف عن حدود كونها تفجير لطاقة إبداعية تحدث حالة من التفرغ أو التطهير الذاتي ترتبط بفهم المبدع ومن ثم تفرغ المسرحية من أهم مقوماتها ألا و هو الجمهور المتلقي. كما لا يجب أن يغيب عن فكر المسرحي أن بقاء النص يحمل معه أسباب تطوره إذ تخرج منه نسخاً معدة ومقتبسة ومعدلة ومنقحة الأمر الذي يثري العملية الإبداعية.

لقد أغرت مسألة فقدان المسرح الحديث لقيمة النص الأدبي أنصاف المثقفين باقتحام عالم المسرح تصوراً منهم أنها مغامرة يسيرة فاقدة المعايير. و كان من نتاج ذلك انزواء المسرح في ركن لا يؤمه إلا الخاصة.

استبدلت بالإضاءة فيما يعرف بالسرد البصري. و استبدل الممثلون بالعرائس و غيرها من الوسائط و ظهرت مسميات متعددة من العرض مثل المسرح الصامت و الراقص والتبيري والضوئي و الطقسي ومسرح الصورة ومسرح الأقتعة و غيرها. كما اتبع تقنيات معينة تعتمد على تجزئة الأحداث وغياب الخط السردى وعدم تحديد الزمان والمكان وتعدد وتداخل الأصوات و التأكيد على عجز اللغة عن التعبير.

النص الأدبي هو الإبداع الطامح إلى صورة الخلق الحركي، و النص المسرحي على قدر ما تصبح إساءة له إذا ظل حبيس السطور يصبح أكثر تعاسة حين يجسد و لا يستطيع طاقة التوصيل اللازمة. إن كل محاولة بالنص إلى منفى اختياري أو التحول من اللغة إلى ما وراء اللغة هو ضرب من الفعل الشاذ لأن اللغة هي وسيلة تواصل المسرح الجوهرية. و اللغة تشير إلى مرحلة متحضرة من تاريخ البشرية فهل نتازل عنها طوعية لحساب الصرخات والهمهمات والحركات الجسدية و الإيقاعية لتتسيد موقفنا الثقافي و المسرحي! ثم لماذا لا ننادي بصورة تكاملية للمسرح تعتمد على قيمة الكلمة و وظيفتها الاجتماعية والوجدانية؟ دون إغفال لقيمة العناصر الشكلية التي تشكل عناصر العرض المسرحي إنطلاقاً من شعور المسرحي

و لا من الأشكال غير التقليدية للمسرح الحديث و لكنها دعوة لنظرة متأنية إذ لا يعني التجديد أن نلقي في سلة المهملات بكل قديم و لكن الجديد يعني دوماً الإضافة و التعديل و الإصلاح .إنها دعوة لمثقفي الأمة للتروي في الأخذ دون وعي فلم تكن العودة إلى الجذور يوماً تمثل ردة حضارية أو دعوة للانكفاء على الذات بقدر كونها شعوراً ينطلق من مسؤوليتنا حيال أمتنا ووقفه هادئة أمام تيارات هادرة قد تقتلعنا من الجذور .

لقد أغرت مسألة فقدان المسرح الحديث لقيمة النص الأدبي أنصاف المثقفين باقتحام عالم المسرح تصوراً منهم أنها مغامرة يسيرة فاقدة المعايير . و كان من نتاج ذلك انزواء المسرح في ركن لا يؤمه إلا الخاصة .

وختاماً فصاحبة هذه السطور لا تتخذ موقفاً معادياً من التجريب و لا التجديد



اللعبة الإخراجية في مسرحية "الخادمتان"

بقلم : ناصر الملا *

"الخادمتان" مسرحية تحمل في طياتها معاناة إنسانية جمة حاكها ونسج خيوطها المبدع الفرنسي (جان جينيه) ١٩١٠ / ١٩٨٦ الذي عاش طفولته في ملجأ للأيتام، وبالتالي ذاق هول الاستحقار والاستهانة من مجتمعه، كما ارتكب جريمة قتل دفاعاً عن صديق له قُتل على أبواب باريس بعد التحرير ؛ لذلك اتسم أدبه المسرحي بصدق غني عن البيان ، وينفس الوقت سخر جل إمكانياته الإبداعية في إبراز دور المهمشين والمستحقرين في مجتمعه.

ومسرحه يحتاج لمبدع فذ من نوعه، قادر على إيصاله للجمهور؛ لأن فهم جان جينيه ليس بالسهل ، وبالتالي تحتاج ترجمة مشاعره ورؤاه وفلسفته لأكثر من منحى يحمل فيه المبدع سلاحه ليشهره بوجه الرأي العام كإدانة متجددة منه لهم أو إليهم حسب الفترة المعاشة والإرهاص السياسي الذي يفهم في لحظته. لعل العرض المسرحي الذي قدمه المخرج العراقي (جواد الأسدي) للكاتب الفرنسي جان جينيه والذي يحمل اسم "الخادمتان" على مسرح كلية الفنون المسرحية في دمشق، كان ينقصه الكثير من الابتكار والإبداع المسرحي الخلاق ، فالمخرج الأسدي فاته أن للخادمة المستحقرة وصلة مع المجتمع ومع الطبقة المهمشة في باريس لذلك لم يوضح لنا لماذا تمردت على مخدوميتها ؟!

الخادمتان كما بينهما جينيه في نصه المسرحي ما هما إلا إنسانتان متساويتان في الحياة والطبقية، هي من جعلت الخادمة تصل إلى وضع الإهانة في بيت مخدومها

* كاتب مسرحي من الكويت.

التي ذكرتها، فهذا هو الشيء المستغرب منه لأن الخادمة ما هي إلا رمز من قبل المؤلف للضمير الإنساني الطاهر العفيف والمخرج حوّل الخادمة إلى وسيلة للشجب ولوم الآخر متبعاً أسلوب مخرجي الستينيات ليتسنى له قول ما يريد دون أن يوظف ذلك الصراع توظيفاً صحيحاً ليقول للمتفرج ما يريد!

وتلك وسائل قد عفا عليها الزمن وصارت مضحكة، فالتعامل مع مسرح كالمسرح الفرنسي محتاج لدراسة معمقة للكاتب وللبيئة وللتكنيك وللضكر وللثقافة ويجب أن يتعامل معه من تلك الجوانب التي ذكرتها، فجان جينيه تلميذ لجان بول سارتر - إذا المدرسة الوجودية يكون لها أثر في أدبه، وهذا ما لم نلمس له أي أثر في لمسات المخرج العراقي جواد الأسدي في مسرحية "الخادمتان".

ما هي الوسائل الإخراجية التي تعامل بها المخرج في عرضه المسرحي خاصة وأنه يقدم تجربته لطلبة وأساتذة أكاديمية الفنون المسرحية في دمشق؟

المسرحية محورها سيدتين أسماهما جينيه "الخادمتان" كانتا قد استهلتا المسرحية برقصة استهلاكية " مضحكة " كما وان خشبة المسرح قد وضعت بشكل أفقي الأمر الذي أخرج الممثلين في كثير من الأحيان بالوقوع إلى الأرض!! وبالمناسبة الخشبية الاستعراضية لا تقدم

لنجد صاحبة المنزل تحقرها من دون سبب سوى أنها خادمة، وجينيه جعل كلتا السيدتين متساويتين كما ذكرت، إلا أنه بين حقارة الأولى أي المخدومة من خلال شخصيتها وتمردتها، وهذا الجانب لم يركز عليه مخرج المسرحية إذ إنه عكس ما ذهب إليه جينيه واستخدم توجيه اللوم والإدانة للمخدومة ولجمهور النظار وترك للخادمة أن تتقول وتحقر مخدومتها والمجتمع بشكل عام من خلال نطق عبارات وألفاظ متدنية للغاية ليس هنا محل ذكرها !

لذلك غاب عن المخرج ما أراده المؤلف، فجان جينيه تمسك بمبدأ المساواة بين المخدومة والخادمة، وأن العمل هو من يمنح للأولى مكانة ما وللثانية مكانة أخرى قد تكون متدنية أو مهمشة، ولكنها بالنهاية إنسان من حقها أن تعيش حياة كريمة. لم يبرز لنا المخرج الاسدي تلك الجوانب الهامة في فلسفة جان جينيه .

كما أنه تناسى أو نسى- لا أعرف بالتحديد- أن للمجتمع الفرنسي ثقافة متحررة من الاستبداد الطبقى وأن ما قصده جينيه ليس هو الذي ذهب له الاسدي في المسرحية ، لا ضير أن تكون هناك مساحة من الإبداع يمارس فيها المخرج رؤاه وأفكاره البعيدة لكن أن يغيب عنه وعن فكره، وهو صاحب باع طويل في العمل المسرحي مثل تلك النقاط

الذروة الدرامية واحتداد الصراع بين الشخصيتين ليصل إلى قمته، وبالتالي شد القارئ له والتفاعل معه ، وبالنسبة لصورة صاحب المنزل فلم يرمز أو يوظف أو حتى يلمح المخرج أي شيء عنها سوى بصرخة الخادمة بأنه سيدها وبموسيقى تحذيرية تنبه أن رب البيت قادم، لذلك كانت المسرحية رتيبة، ما من جديد يذكر فيها، وانتهت بقتل المخدومة وهي نتيجة طبيعية لا أعرف ما الجديد الذي أراد به المخرج أن يبينه لنا. في هذه المسرحية، فالجمهور جالس والجميع مبجل أعينه على الخادمة والمخدومة وهم متوقعون أن يحدث شيء جديد وبالتالي لم يتشربوا العرض المسرحي بشكل صحيح لأن المسرحية افتتحت والجميع جالس لا يعرف إن هي قد انتهت .

الإضاءة في المسرحية كانت أكثر من رائعة إذ استطاع فنيو الإضاءة التعامل مع الصراع الدائر بين الخادمة والمخدومة بدقة من خلال تشكيل الألوان الضوئية عليهم ، أما الموسيقى فلم يكن فيها شيء جديد سوى رتم الإيقاع المنبه لحدوث فاجعة أو خطر ما ، أما الملابس فقد ساوت بين الخادمة والمخدومة دون فارق في المستوى ، والسينوغرافيا التي أضافها جواد الأسدي للمسرحية فهي خشبة مائلة من الأعلى إلى منتصف الصالة لها فتحة مربعة في مقدمتها من جهة اليسار استطاعت الخادمة ومخدومتها

الدراما، ولكنه اجتهد مخرج وهو حر في ذلك !

بعد الرقصة الاستهلاكية تبدأ الإدانة من الخادمة لمخدومتها، إذ تريد البطش بها بأي طريقة لأنها تعاملها بذل واستخفاف، فتارة تخرج قنينة نبيذ من شنطة مرمية على الأرض وتشرب منها محاولة، أي الخادمة، تحميل نفسها شحنات انفعالية أكثر مما هي عليه لتظهر مخدومتها التي صورها جان جينيه بالخادمة ذاتها، وتدين تلك الحقيبة لأنها تعدت على حق غيرها أي أخذها لقنينة النبيذ من الشنطة، وبالنسبة الشنطة قديمة للغاية وأنا ظننتها شنطة الخادمة إلا أنها كانت للمخدومة، وكل ذلك يحدث في بيت فرنسي أرسقراطي!

يحدث الصراع بينهن ثم فاجأ بصوت الهاتف يرن وبصورة رجل مسن تظهر على خلفية المسرح وليس على جدار الصالة لأن ليس هنالك صالة بالأساس، وترد الخادمة على الهاتف وإذا بسيدتها المتصلة!

كيف حدث ذلك والسيدة موجودة بالبيت مع الخادمة!

نقول: إن جان جينيه كتب ذلك وأقنع القارئ بتكنيكه المسرحي الفذ لأنه لم يترك فراغات لشخصيته طوال صفحات مسرحيته، وبالتالي وظف الهاتف كنذير شر أو ربما كصفارة إنذار تعلن

أن تنزلا منها وتصعدا بصعوبة، لأنها
فتحة ضيقة عليهما، وهي حركة من
المخرج أراد أن يلفت بها انتباهنا ، تلك
كانت السينوغرافيا للمخرج العراقي
جواد الأسدي ، أما بالنسبة للممثلتين
فقد اجتهدتا قدر استطاعتهما، وإن
كانت الخادمة في المسرحية قد تفوقت
على مخدومتها بالأداء؛ لأنها لمست مدى
معاناة أولئك الخدم بالحياة وبالأخص
في هذه الأيام ،



من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد
(الكويت)

هناك الكثير من المفردات الكويتية التي تستخدم في اللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات أصول فصيحة.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من قبل.

ن

<p>نَطَعَ</p> <p>النَّطِيعُ: إخراج صوت من اللهاة بعد تناول طعام لذيذ. ويقولون: الأكل ناطع، أي لذيذ. والنَّطْعُ: بساط من الجلد أو النايلون يوضع تحت الرضيع كي لا يتسرب بوله على الفراش. وفي القاموس: النَّطَاعَةُ: اللقمة يؤكل نصفها فتترد إلى الخوان، والنَّطْعُ من يَتَنَطَّعُ الطعام في نطعه، والنَّطْعُ: بساط من الأديم.</p>	
<p>نَغَرَ</p> <p>فلان نَغَرَ من فلان: أي حسده وتضايق منه وعمل مثل عمله وقلده. يقولون: فلان نَغَرَ مني، قلدني وغار مني. وفي القاموس: تَنَغَّرَ: غلى جوفه، وغضب. وفي التاج: نَغَرَ: غلى جوفه من الغضب، وَنَغَرَتِ الْقِدْرُ تَنَغَّرَ نَغِيراً، فَارَتْ، ومن المجاز: امرأة نغرى: إذا كانت غيرى. وفي الجهمرة: نَغَرَ قلب الرجل يَنَغِّرُ نَغْراً: إذا التهاب من حزن أو غيظ فهو نَغَرٌ، وهو مأخوذ من قولهم: نَغَرَتِ الْقِدْرُ إِذَا غَلَتِ.</p>	
<p>نَغَصَ</p> <p>فلان نَغَصَ علينا: أي كدرنا وقطع علينا جلستنا وحديثنا. وفي القاموس: وَنَغَصَ: لم يتم مراده، والبعير لم يتم شربه، وَأَنَغَصَ الله عليه العيش ونغصه: كدَّره. وفي المنجد: النَغَصَةُ: ما يمنع من تتميم المراد.</p>	
<p>نَفَسَ</p> <p>يقولون عن الشخص المضطرب الصحة العليل دائماً: معاه نَفَسَ، أي محسود من شخص ما أو مصاب بعين. وفي الجهمرة: وَأَصَابَتْ فُلاناً نَفَسٌ أي عين. وفي القاموس، نَفَسَتُهُ نَفَسٌ: أَصَبَتْهُ بِعَيْنٍ.</p>	
<p>نَفَلَ</p> <p>النَّافِلَةُ: صلاة تطوع، وطعام يتصدق به على الفقراء والجيران تقريباً إلى الله سبحانه وتعالى في ليالي شهر رمضان الكريم وفي شهري رجب وشعبان وبمناسبة مولد النبي صلى الله عليه وسلم ومعراجة. وفي القاموس: النَّفْلُ: الْغَنِيمَةُ وَالْهَبَةُ، وثلاثة ليال من الشهر بعد الغرر، وهي الليلة الرابعة والخامسة والسادسة من الشهر، وَنَفَلَ: حلف وأعطى نافلة من المعروف.</p>	

النَّفْلَةُ: بقايا الأشياء مثل بقايا الطعام أو الفواكه والخضار التي تبقى بعد بيع الصالح منها . وفي التاج: انتفل من الشيء مثل انتفى منه. فكان النَّفْلَةُ هي انتفاء الشيء الرديء من الشيء السليم.	نَفْلَةٌ
النَّقْرَةُ: من مناطق الكويت القديمة ومرتبط اسمها بمنطقة كبيرة ملاصقة لها وهي منطقة حولي. فيقولون: النقرة وحولي. والنَّقْرَةُ في لغة الحجاز: الموضع الذي يستتق فيه الماء في السهل، ومن هذه الصفة جاءت التسمية، حيث أن هذه المنطقة قديما يتجمع فيها ماء المطر بغزارة. وفي لغة قيس وأسد وتميم: النقرة الصغيرة في الصخرة ونحوها.	نِقْرَةٌ
النَّقْزَةُ: حركة بالإصبع أو اليد يفعلها الشخص مع قريب له في سبيل المداعبة خاصة عندما يكون ذاك الشخص غافلاً فيشب مدعوراً منزعجاً. قال في قاموس رد العامي إلى الفصيح: قالوا: نَقَزَ يَنْقِزُ نَقْزاً، وَنَقَزَهُ: إذا فجأة دعر فوثب وارتعد.	نَقَزَ
النَّقَاف: المخاط الناشف الذي يلتصق في الأنف. ويقولون للذي يدخل إصبعه في أنفه يَنْقِف. وفي الجمهرة: النَّقَف: ما يخرج الإنسان من أنفه من مخاط يابس.	نَقَفَ
نَكَشَ الجرح أخرج ما به من صديد. ونَكَشَ الشوكة أخرجها. وفي اللسان: نَقَشَ الشوكة: أخرجها من موضعها وفي المنجد: نَقَشَ الشَّعْرَ بالمنقاش: أخرجها.	نَكَشَ

هـ	
<p>هَآ لفظة بمعنى تلبية للنداء - يقول الواحد للثاني يا فلان فيرد عليه ها : أي نعم. وفي التاج: وهاء مفتوح الهمزة ممدودة تلبية، أي بمعنى: لبيك، قال الشاعر:</p> <p>لا بل يجيك حين تدعو باسمه فيقول هاء وطال ما لبي</p>	<p>هَبَّ هَبَّ بمعنى: غَضِبَ وثار، نقول فلان هَبَّ فينا: أي استشاط غضباً وأسمعنا كلاماً قاسياً. وفي المنجد: هَبَّ - هُبُوباً وهَيَّيْباً وهَبْأً - الريح ثارت وهَجَّتْ، وهَبَّ: نشط وأسرع.</p>
<p>هَابَ رِيح الهَابَ رِيح: بمعنى السريع في العمل والحركة ينفذ ما يطلب منه بسرعة دون ما تردد. وفي الجمهرة: الهَيْهَبَةُ: وهي السرعة والخفة يقال حَمَلَ هَيْهَبِي: إذا كان كذلك.</p> <p>http://Archivebeta.Sakhril.com</p>	<p>هَاجَ هَاجَ علينا: أي غضب منا غضباً شديداً - وارتفع صوته بالصياح، ومنه هَاجَ الثور أو البعير. وفي الجمهرة: هَاجَ البعير يَهِيْجُ هَيَّجَاناً - والهَيَّجُ: اختلاط الأصوات، والهَيَّجَاءُ: الحرب.</p>
<p>هَجَنَ الهَجَنُ: الجَمَالُ الأصيلة تمتاز بلونها الأبيض، وفي الجمهرة: والهَيَّجَانُ مِنَ الْإِبِلِ: كِرَامُهَا، لا واحد لها من لفظها، وقد قالوا: جمعها هَجَائِنُ.</p>	

هَذَر	الهذرة كثرة الكلام الذي لا طائل من ورائه. وفي الجمهرة: والهذرة: كثرة الكلام، ورجل مهذر وهذِر إذا كان كثير الكلام كثير السقط.
هَدَمَ	الهدم عكس البناء ومنها الهدوم: بمعنى الملابس بكل أشكالها سواء للرجال أو النساء. وفي اللسان: الهدم: الثوب الخلق المرقع، وقيل هو الكساء، وهم يقصدون الثياب بأنواعها الجيدة والمرقعة.
هَرَبَدَ	التهريد: الكلام الفاضي والقول الذي لا طائل من ورائه؛ يقولون: فلان يهربد: أي يتكلم بكلام لا يفهم، أو يقول كلاماً مغلوطاً. أصلها من الفصيحة: هَرَت، وفي القاموس: الهروت والهرات: رجل لا يكتم سراً ويتكلم بالقبيح.
هَرَدَكَ	تَهَرَدَكَ وتهَدَكَ البناء، وتلفظ الكاف جيماً قاهرية: تهدم، وقع رأساً على عقب، أنهار بعضه على بعض. يقول: الطوفة تَهَرَدَكَ أو مَتَهَرَدَكَ: أي ساقطة، والمَهَرْدَق: الشيء المتهاك غير الصالح للاستعمال. أصلها من الفصيحة: هَدَكَ وَتَهَدَكَ. ففي القاموس: هَدَكَ يَهْدِكُ: هَدَمَ، وَتَهَدَكَ بالكلام تهدم.
هَرَفَ	الهَرَفِي: الخروف الصغير السمين، وفي الإصطلاحات البحرية: وصول السفن الكويتية التي تحمل التمور إلى الهند مبكراً حيث تعفى هذه التمور من الضريبة. وفي القاموس: أَهَرَفَ: نما ماله، والنخلة: عجلت إتاؤها.

هَرَمٌ	<p>عِشْبٌ بَرِيٌّ تَكُونُ أَوْرَاقُهُ مَسْتَطِيلَةً مَشْبُوعَةً بِالمَاءِ تَرعى عَلَيْهِ البِهَائِمُ.</p> <p>وَفِي الْجَمْهَرَةِ: وَالْهَرَمُ: ضَرْبٌ مِنَ الْحَمَضِ، جَمَلٌ هَارِمٌ أَوْ مِنْ إِبْلِ هَوَارِمٍ إِذَا أَكَلَتْ الْهَرَمُ فَابْيَضَتْ مِنْهُ عَثَانِينَهَا وَشَعْرَ وَجُوهِهَا. قَالَ الشَّاعِرُ:</p> <p>أَتَتَكَ مِنْهَا عَلِجَاتٌ يَنْبُ أَكَلْنَ هَرَمًا فَالْوُجُوهُ شَيْبُ</p>
هَشٌّ	<p>بِمَعْنَى رَقِيقٌ قَابِلٌ لِلْكَسْرِ، وَهَشٌّ مِنَ الْأَلْفَاظِ الَّتِي تَقَالُ لِلْحِمَارِ عِنْدَ مَا يَرَادُ إِيقَافُهُ أَوْ تَخْفِيفُ جَرِيهِ، وَذَلِكَ بِضَرْبِهِ ضَرْبَاتٍ خَفِيفَةً عَلَى رَقَبَتِهِ بِالْعَصَا.</p> <p>وَفِي الْقَامُوسِ: هَشٌّ الْوَرَقُ يَهْشُهُ وَيَهْشِيهِ: خَبَطَهُ بِعَصَا لِيَتَجَاتَ، وَالْهَشَاشَةُ وَالْهَشَاشُ: الْارْتِيَاحُ وَالْخَفَةُ، وَهَشٌّ: سَهْلُ الشَّأْنِ فِيمَا يَطْلُبُ مِنْهُ.</p>
هَكَلٌ	<p>الْهَكَلُ: وَتَلَفُظُ الْكَافِ جِيمًا قَاهِرِيَّةً: الْمَفْرُطُ الطَّوِيلُ مَعَ خَفَةِ الْعَقْلِ، وَالْهَكَلُ الَّذِي يَمْشِي عَلَى غَيْرِ هَدًى.</p> <p>فَضِيحَةٌ مِنَ الْهَيْقِ وَهُوَ الدَّقِيقُ الطَّوِيلُ، وَالْأَهْيَقُ الطَّوِيلُ الْعُنُقُ، كَذَا فِي الْقَامُوسِ. وَفِي الْجَمْهَرَةِ: وَالْهَقْلُ الطَّلِيمُ، وَالنَّعَامَةُ هَقْلَةٌ، وَإِنَّمَا سَمِيَ هَقْلًا لِصُغُرِ رَأْسِهِ.</p>
هَمَجٌ	<p>الْهَمَجُ: خَلِيطٌ مِنْ أَجْنَسٍ مُتَفَرِّقَةٍ، وَالْهَمَجُ: الَّذِي لَا يَفْهَمُ مِنْ أَمْرِهِ شَيْئًا، ضِدُّ الْمَتَعَلِّمِ، وَالْمُسْتَتِيرِ. وَفِي التَّاجِ: رَجُلٌ هَمَجٌ: أَيُّ أَحْمَقٍ، وَالْهَمَجُ: سُوءُ التَّدْبِيرِ فِي الْمَعَاشِ.</p>
هُودٌ	<p>هُودٌ: بِمَعْنَى سَكَنٌ وَهَدَأٌ وَنَامَ. وَمِنْهَا الْقَوْلُ الْقَدِيمُ: "هُودُ اللَّيْلِ عَلَى هَيَا وَرَيَا، هُودَ اللَّيْلِ عَلَى طُلُوعِ الشَّرِيَا".</p> <p>وَفِي اللِّسَانِ: هُودُ الرَّجُلِ: إِذَا سَكَنَ، وَالتَّهْوِيدُ الْمَشْيُ الرَّوِيدُ مِثْلَ الرَّيْبِ، وَالتَّهْوِيدُ: الصَّوْتُ الضَّعِيفُ اللَّيِّنُ الْفَاتِرُ.</p>

هَوْش	<p>الهوش لفظة قديمة تطلق على الغنم والبقر والإبل، الواحدة: هَاشِةٌ، والهَوْشَةُ العراك والصخب والنزاع.</p> <p>وفي التاج: جاء بالهَوْش الهائش أي: بالكثرة، كما يقال جاء بالهَوْش البائش، والهواشات من الناس الكثرة، ومن الإبل إذا جمعوها فاختلفت بعضها ببعض.</p> <p>وفي الجوهرة: والهَوْش من القوم المجتمعون في حرب أو صخب وهم متهاوشون أي مختلطون.</p> <p>وفي التاج أيضاً: الهَوْشَةُ: الفتنة والهيح والاضطراب والهرج. عن أبي عبيد: وقد هَاشَ القوم يهوشون هوشاً: هاجوا واضطربوا ودخل بعضهم في بعض.</p>
هَيْض	<p>يقولون: فلان هَاض علينا بمعنى هاجمنا، أو هاضوا علينا بمعنى كثروا علينا، وهاض عليّ الألم: زاد واشتد. وهاض النمل: كثر وانتشر.</p> <p>وفي الجوهرة: هَضَّتْ العظم أهِيضَه هَيْضاً: إذا كسرتة بعد جبور مَهِيْض، وكل وجع على وجع فهو هَيْض، ولذلك قيل: هَاضَ فؤاده بالحزن يَهِيضُه هَيْضاً: إذا أصابه الحزن مرة بعد أخرى.</p>
هَيْع	<p>يقولون: فلان ما يَهِيع أي لا يستقر في مكانه أو في أي مكان. وما يَهِيعُونَ: أي لا يستقرون. من الفصيحة: هَيْع.</p> <p>ففي الجوهرة: والهَيْعُ: من هاع الماء إذا فاض على الأرض، ومنه اشتقاق: مَهِيع.</p> <p>وهي صفة عدم الاستقرار والسكون والتوقف، والهَيْعُ تعني الإفاضة والانتشار.</p> <p>وفي القاموس: وَهَاعَ القوم بعضهم إلى بعض هَمَّوا بالوثوب.</p>

ليست.. مستحيلة!

بقلم: منى الشافعي *

حين أرحتُ الموبايل من يدي، كانت عقارب الساعة التي تتصدر صالة المعيشة تشير إلى الثالثة عصراً.. ياه، لقد مضت أكثر من ساعة وأنا أدرش مع الدكتور أحمد.. يا لهذا الوقت! كيف يسحب أعمارنا خلفه ويمشي مرتاحاً مزهواً.. تنهدتُ بحرارة تلك اللحظة.. سحبتني الذكريات إلى ما قبل ثلاثة أعوام، كأنها البارحة، فعندما استقال العم أبو عادل من الشركة الاستثمارية التي كان يديرها، والتي كنت ولا أزال أشغل فيها وظيفة مديرة العلاقات العامة والإعلام، شغل منصبه أحد الشباب المتهذبن المفعمين بالحماس والحيوية.

في جلسة التعارف التي أقيمت للموظفين في مكتبه، كنت الحظتها، ساكنة، هادئة، شيء لا يشبهني أبداً، كنت مأخوذة بحديثه الدافئ اللطيف، ترحيبه الحميمي بالجميع.. نظراته كانت عفوية مريحة، تشع منها الطيبة والفتنة، أعجبتني انتقالاته السريعة المتمكنة من موضوع إلى آخر بكل سهولة وعمق.. أما تلك الابتسامة الرائقة التي كانت تغطي كل جزء من جسده، لا أدري كيف اخترقت كل جوارحي لتستقر في قاع القلب مشرقة، رطبة، معلنة عدم المغادرة حتى هذه اللحظة.. بعد انتهاء تلك الجلسة، كنت آخر من يصافحه مودعة.. بكل أدب وتواضع:

- أستاذة سعاد، تذكري أن بابي مفتوح طوال اليوم.

نطق صمتي:

- شكراً دكتور أحمد.. ستبذل إدارتنا جهداً مضاعفاً كماداتها لاستمرار نجاح مشاريعنا القادمة.

هكذا برمشة عين والتفاتتها، مضت السنة الأولى والنجاح يخيم على المؤسسة يوماً بعد آخر، كان الدكتور أحمد يخاطبني دائماً بأستاذتنا الكريمة.. ولم ينطق لساني

* روائية وكاتبة من الكويت.

بغير، "نعم دكتور أحمد أمر".

بعد نهاية العام الثاني، وفي ذلك اليوم وبغفلة مني، رن تلفون المكتب:

- آلو.. نعم.

- سعاد..

تشجعت وبجراحة لا تشبهني:

- هلا أحمد .. خير؟

- اتركي ما بيدك، واسبقيني إلى غرفة الاجتماعات.. الوفد الفرنسي وصل قبل موعده.

- إن شاء الله.. لا تقلق.. سأكون هناك قبل حضوركم.

وهكذا أخذت العلاقة بيننا تتطور لنصبح أعز صديقين، وحين فتح قلبه، قال بشفافية:

- زواجي تقليدي، ابنة عمي تكبرني بخمسة أعوام.. بعد محاولات طبية متواصلة، قرر الأطباء أن أمل الإنجاب معدوم عند زوجتي.. تعايشنا مع الوضع بكل الحب، بعد سنوات أخذت حياة تشكو من أمراض نسائية أصبحت مزمنة ومزعجة.

لم يزد في حديثه ولم أطلب منه الاستمرار، ولكن ذات مساء، وبعد أن انتهينا من توديع أحد المستشارين، عدنا إلى جلستنا، نكمل شرب الشاي.. ولا أدري كيف وبغفوية أخذ يردد:

- أتدري يا سعاد، منذ خمس سنوات، وبعد أن تمكن المرض اللعين من حياة، أصبحنا كأخوين نتشارك غرفة نوم واحدة؟

<http://Archivebeta.Sekhit.com>

شجعني بوجهه، لأبته بعض همومي التي تخبئها إشراقة ابتسامتي الدائمة، أخبرته عن برودة وحدتي الطويلة، وأمور أخرى صغيرة تقلقني في حياتي اليومية.. وبدأت:

- تخرجت من جامعة كلورادو في أمريكا، توظفت عند عودتي في تلك المؤسسة، ساعدتني خبرتي وعملي في إحدى المؤسسات الاستثمارية في مدينة دنفر/كلورادو لمدة تزيد على الثلاث سنوات.

قبل أن أكمل، هطلت دمعة.. وهو يناولني علبة الكلينكس، بحنان.. يردد:

- أكمل، حتى تشعرين براحة يا سعاد.. كل وقتي لسماعك يا عزيزتي.

أكملت بعد أن كفكفت تلك الدمعة الحارة:

- عند عودتي أيضاً، حصلت على ثروة تغطيني وتزيد.. لكنني فقدت أعز الناس، أمي وأبي في طفولتي المبكرة.. وخالتي التي تعهدتني وربتني وأغدقت من حنانها الرطب على سنيي الفاتئة، توفيت قبل عودتي بعام، فكنت الوريثة الوحيدة لكل ثروتها.. آه يا أحمد، بعد رحيلها افتقدت الحنان والرعاية وغادرتني السعادة فاكتأبت لفترة ليست بقصيرة، لكنني بفضل الكتابة الإبداعية بدأت أصحو، فلجأت أكثر إلى القراءة التي

أحبها من صغري، وإلى الكتابة عشقي الأول.. أثبت الورق معاناتي وعذاباتي.. وأقرأ هموم غيري ولواعجه.

مرة أخرى.. اغرورقت عيناى بالدموع.. تحرك من مكانه، اقترب منى، أمسك بيدي، ضغط عليها، يشجعني على البوح.. أكملت:

- يقولون، الكتابة علاجاً مجرباً للتخلص من الهموم و المعاناة النفسية، تقوم مقام الطبيب النفساني.. لذا، اندفعت أكتب وأقرأ وأعمل بأكثر من الجد والنشاط، وهكذا قتلت أوقات وحدتي اللئيمة.

لا تزال يدي مرتاحة في يده، تشجعني وتهدئي.. حين سحبته بخفة، كانت ابتسامتي تملو كل تفاصيل وجهي.

افترقنا.

بعد هذه الجلسة الشفافة، أحسست أن هناك ارتباطاً عاطفياً، بدأ ينمو ويشدنا إلى بعضنا.. بصراحة لم أحاول أن أشجعه أكثر.. ولكن بعد فترة ليست بقصيرة، في مكتبه، وقبل أن أُللم ملفاتي المبعثرة على طاولة الاجتماعات، وأنهض مودعة.. فجأة.. يتساءل:

- سعاد، سؤال يحيرني، وبدون مقدمات، ها أدت قد تخطيت الثلاثين بأكثر من ثمانية أعوام، جميلة، ذكية، ناجحة، غنية.. لماذا..؟

قاطعته:

- لماذا لم أتزوج؟

ثم أكملت بخبث معباً بفرحة مستترة:

<http://Archivebeta.sakhr.net>

- أعتقد أنك حاولت أكثر من مرة، أن تطرح عليّ هذا السؤال، بطرق غير مباشرة.. لكنني بصراحة كنت أتهرب من الإجابة.

- نعم.. تتهرين بذلك وشطارة.

- بصراحة يا أحمد، كنت شبه منعزلة، لم أربي صداقات كثيرة، وما بقي من أقاربي، بعيدين عن مساحة وجودي.. كنت مزهوة بشبابي وجمالي.. فخورة بقدراتي ونجاحاتي المتواصلة، مختلفة بإرادتي خلف الكتابة الإبداعية وشبق القراءة، مستمتعة بحريتي لدرجة أنني تعودت على رتابة هذه الحياة التي أحببتي قبل أن أحبها، وأنستني عامل الزمن.. أو ربما أنا التي تناسيته متعمدة.. لا تسألني لماذا؟ لأنني حقاً لا أعرف الجواب.

وبخبث الأنثى وأنا أنظر إلى أجمل عينين وأحلى ابتسامة:

- لأكون أكثر صراحة معك.. لم ألتق توأم روحي، الحلم الذي أتنازل له عن حريتي وألتصق به بقية عمري.

شعرت بنظراته المتألمة التي تكاد تسبق يديه لتخنقني.. ولكن بعد لحظة سكوت، ردد بهدوء:

- أتدريين يا سعاد، قرأت أسطورة تقول إن الإنسان خلق من نصفين ثم انفصلا.. والسعيد في الحياة من يجد نصفه الآخر الذي يبحث عنه.
فاجأته:

- ولكن، ليس بالضرورة أن يرتبط به.. يكفي أنه وجده.. وهذا هو الشيء الأهم..
هكذا يقولون.. أليس كذلك يا أحمد؟

يصطنع ابتسامة، أعرف جيداً مغزاها.. يرن تلفون مكتبه.. أحمل ملفاتي، ألوح له مودعة، وأخرج وغصة تكاد تقتلني.

يعي أحمد جيداً، أنني امرأة صاحبة مبدأ.. ولن أفكر يوماً بهدم بيته كي أعيش أنا على أنقاضه.. أما قدرتي في الحياة أن أحبه ويتمناني، فقد ارتضيت هذا القدر الجميل.

هكذا استمرت حياتنا.. وها نحن نستقبل عامنا الرابع.. يا لها من ذكريات لا تزال تفاجئني.. أحيانا كالرذاذ اللطيف، ترطب النفس وتنعش القلب وتذهب.. وأحيانا أخرى كالنار تلهب الأحاسيس، وتشعل المشاعر وتبقى.. هكذا هي الحياة تمر بنا، أو نمر بها، لا تتوقف، لكن تبقى صور الذكريات يحلوها ومرها، وألوان من الأحلام معلقة في عمق قلوبنا قبل أذهانتنا.

غيرت جلستي، اعتدلت، صافحتني ساعة الحائط.. لقد تجاوزت الرابعة مساء بدقائق قليلة.. جاعتي دفقة أخرى من الذكريات استقبلتها مبتسمة، ولكن لا أدري ما الذي ذكرني بها اليوم بالذات، فقد ترافقنا في لحظة انتهاء الدوام في طريقنا إلى مواقف السيارات.. التفت إلي فجأة:

- سعاد.. لن أخفيك سراً، لقد أعجبني عملك الأخير، فكرته، أسلوبه وحتى غموضه.. مع أن نهايته حقيقة مؤلمة.

- هل هذه مجاملة متأخرة يا أحمد..

يقاطعني بلطف:

- أبداً.. صديقني ليست مجاملة، فأسلوبك يشبهك تماماً. السهل الممتع.. مع السلامة عزيزتي أراك على خير.

يتحرك بسرعة، لكن ابتسامته المتألقة تودعني بأبعد من بياض الياسمين وتشوي بأكثر من تلميح.. يا لها من ابتسامة غارقة في تسونامي التوسل.

لا تزال الذكريات تهطل عليّ بغزارة أمطار ديسمبر ويناير.. ولماذا كل هذه الذكريات اليوم؟ ها أنا أتذكر تلك اللحظة البعيدة مع صديقتي نادية.. سألتني بينما كنا نستمتع بشرب الموكا في مقهى ستاربكس:

- سعودة.. ما هي آخر أعمالك؟

- تقصدين آخر عمل وليس آخر أعمالتي؛ لأنني أعشق الكتابة فهي حتى هذه اللحظة كل حياتي، ولن أتنازل يوماً عنها.. أما عملي الأخير فجاهز لكنه ينتظر كتابة

النهاية.

- ماذا؟ النهاية؟ أتوسل إليك يا سعودة لا تجعلها مأساوية.. أخشى أن....
قاطعتها:

- ندوي عزيزتي.. أنا لا أفعل نهاياتي المأساوية ولا أختارها متعمدة.. القصة عندي هي التي تحدد نهايتها.. صدقيني.

- يا سعودة، بعض أعمالك وخاصة الأخيرة بصراحة غامضة وغريبة.. وكأن بها شيئاً من السحر.

- تأكدي يا نادية أنني أكتبها بدون إدراك ولا وعي.. كأنها تملأ عليّ.. أتدريين يتأكلني الرعب وتسكنني الحيرة ويعتريني شيء من الألم حين تتحقق تلك القصص على أرض الواقع.. ومع هذا أنا مؤمنة بما قال آينشتاين (إذا لم تؤمن بأي نوع من السحر والغموض.. فأنت بمثابة الميت ببساطة).

- أوه دخلنا بالفلسفة.. كنت أقصد بأنك كالمساحر الذي يقرأ المستقبل ويتحقق.. أتذكرين قصتك وحادث الشاب الذي توفي في القصة.. ثم بعد أسبوع توفي شاب من الحي المجاور لحيناً بنفس الطريقة التي كتبتها في القصة.. أتذكرين؟

- أذكر يا نادية.. لماذا تذكريني بتلك التفاصيل الموحجة الآن بعد أن نسيتها؟

- كي تبتعدي عن تلك النهايات المحزنة التي غالباً ما تتحقق.

- قلت لك ألف مرة أنني أحاول.. لكنني أحياناً أفسل، وبدون وعي أكتب نهاية حزينة وبشاء القدر أن تتحقق في الواقع.. ما ذنبي أنا؟.. أوه يا ندوي، الحياة ليست تلك الحفلة التي نتوقعها مزينة بأيامها مزركشة بلياليها، ولا أيضاً بتلك الأحزان والمآسي التي نتخيلها ونخشى حدوثها، إنها خليط محتمل من هذا وذاك.. إنه إدراك للحياة يعرفه كل الناس الأحياء وليس أنا فقط.. وبالتالي فقصصي تستمد شراراتها من هذا الواقع المفرح والمحزن في الوقت نفسه.

- أعرف يا سعاد وإنني مدركة مثلك تماماً لمعنى الحياة.. على كل حال حذرتك ونبهتك وانتهى.. اشربي قهوتك قبل أن تفقد لذتها.

- ياه.. لماذا هجمت عليّ هذه الذكريات المشحونة بالألم والوجع.. مع أنني من الذين يعشقون الذكريات الملونة بألوان قوس قزح.

تحول نظري إلى عقارب الساعة، إنها تشكل عموداً طويلاً.. السادسة مساءً، يبدو أنني تجولت في دهاليز ذكرياتي والتقطت حتى أدق تفاصيلها، لأكثر من ثلاث ساعات.. تحركت من مكاني بثناقل لا يشبهني عادةً، يبدو أن ذهني لا يزال مشغولاً بأحمد وحالة زوجته المسكينة التي ازدادت تعقيداً صباح اليوم كما أخبرني عصر اليوم.. اتجهت إلى مكتبي أرتب بعض الملفات وأعدّها لاجتماع الغد الذي سيعقد في بنك الكويت الوطني.

* * *

في صباح اليوم التالي .. أفقت وشعور الكسل يحيط بكل حواسي، وإحساس غريب ثقيل يسيطر عليّ ويعيق حركاتي.. أحاسيس مختلطة تطل وتختفي في رأسي.. لا أدري، ربما ذكريات الأمس التي لازمتني طوال فترة عصره، هي التي أرهقت ذهني وأتعبت جسدي.. بعد فترة قصيرة، تغلبت على تلك الحالة الدخيلة، حين تذكرت أن أحمد قبل أن ينهي مكالمة البارحة، نبهني حين قال:

- سعاد، أتمنى أن لا تتأخري عن موعد الغداء مع الوفد الياباني.. لقد حجزت طاولة في مطعم "إيدو" بالشعب البحري، باسم المؤسسة.. أفضل أن نستقبل الضيوف مع بعض.

بعد أن تناولت فطورتي، كانت الساعة تشير إلى الثامنة صباحاً.. موعد الاجتماع في العاشرة والنصف.. لحظتها، شعرت بشيء ملح يدفعني إلى عرش الكتابة، كأن شيئاً ما تلبسني فسيطر على حركاتي وأمرني بالكتابة.. بلا وعي تناولت قلّمي، سحبت من أحد الملفات الورقة الأخيرة التي لا يزال نصفها يبرق بياضاً.. تأملتُها، غاب تفكيري يبحث عن نهاية، تصارعت الأفكار في ذهني كأنها معركة حربية مستمرة، ثم بلحظة متحركة، تكومت المفردات تزين بياض الورقة وتحدد نهاية القصة بسهولة، فالبطلة مريضة، ترقد في المستشفى، تنتظر إجراء العملية الجراحية.

بعد أقل من ساعة، وضعت الأوراق السبعة في آلة الفاكس وأرسلتها إلى صحيفة القبس، لتشر كالعادة غداً الإثنين.. لحظتها انتبهت إلى نفسي وكأنني أفقت من غيبوبة.. تذكرت الاجتماع.. الساعة لم تتجاوز التاسعة والنصف.. عدلت من هندامي، ألقيت نظرة أنثوية خاطفة على زينتي الصباحية.. خرجت.. وأنا أقود سيارتي شعرت بشيء من الانقباض بحاصرني، تعوذت من الشيطان ثلاث مرات قبل أن أنطلق بسرعة أكبر.. لحظة أخرى وإذا بإحساس من الفرح يغطيني.. هكذا أخذت تلك المشاعر والأحاسيس المختلطة تتفاخر في داخلي وكادت أن تشتت تفكيري، وتبعدني عن محاور الاجتماع ونقاشاته.

تقرب الساعة من الثانية والنصف ظهراً، في طريقي إلى مطعم إيدو.. يمتد شارع الخليج العربي بشموخه أمام ناظري، نسيمات الخريف تداعب خصلات شعري القصير المنفلت.. مأخوذة بروعة البحر الذي أعشقه، متأملة جمال الشارع الذي يغريني امتداده بزيادة سرعة سيارتي، مستمتعة بمنظر أشجار النخيل الباسقة التي تزين جانبيه.. فجأة يرن الموبايل، يوقظني صوت رنينه الحاد من تأملاتي، أتناوله، تبرق صورة أحمد التي تزين الشاشة.. أضغط على الزر الأخضر.. أقربه من أذني وضمي.. ويفرحة غريبة، وعفوية أردد:

- هاي أحمد.. لا تستعجلني.. دقائق وأكون عندكم.. هل وصل..

قبل أن أسترسل لأسأله، مَنْ حضر من الضيوف، يقاطعني بنبرة جديدة:

- سعاد اسمعيني.. أسرع لتستقبلي الضيوف، لأنني لن أتمكن من الحضور..

قاطعته:

- ماذا؟ أين أنت إذن؟ هل هذه مزحة كي تستعجلني؟
- سعاد، إهدئي واسمعي، أنا في المستشفى...
- مستشفى، خير... "عسى ما شر" .. أحمد ماذا بك؟
- أنا بخير، لا تنزعجي .. حياة تأزمت حالتها الصحية أكثر من أمس نقلناها إلى المستشفى .. ستجرى لها عملية...

قاطعته:

- عملية.. في المستشفى..
- نعم يا سعاد .. العملية صباح الغد الإثنين .. ادعي لها بالسلامة.
- تلعثمت، يدي ترتجف، يسقط الموبايل، صرخت، دموعي تغطي وجهي، حيرتي تطبق على أنفاسي .. تتحشرج الكلمات في جوفي:
- يا إلهي، مستشفى، عملية، غداً الإثنين .. حياة زوجة أحمد، بطلة القصة .. السيارة تتمايل يميناً يساراً، يأتيني صوته ضعيفاً بالكاد أسمعه:
- سعاد.. آلو ... آلو..



سَمَّ أم شيء آخر؟!

بقلم: بيانكا ماضيّة *

ما إن استلقيت على سريري ساعة شروق الشمس لأغفو بعد ساعات من التفكير، حتى راحت برودة ما تتسلل إلى أصابع قدمي وتقدم شيئاً فشيئاً لتصل إلى الرسغ فالساق، وشعرت بخدر بسيط في تلك المنطقتين من قدمي، وبأن جسدي أصبح أخف وزناً، وأن الذي يستلقي على السرير الآن ليس أنا، ثم وضعت يدي على خدي فشعرت كأن أصابعي قد حفرت مكانها على الخد، ولا أعرف وأنا أفكر في لفافة التبغ اللعينة التي قدمها لي السيد المدير، لماذا قفز إلى ذهني مشهد ميتة سقراط حين أجبروه على تجرع السم .. ورحت أتلمس أصابع قدمي، ثم أعد أعرف إن كنت أحس بها أم لا، ضغطت أكثر فلم يتغير إحساسي بأصابع يدي، ترى هل كان يشعر سقراط بما أشعر به أنا الآن؟ رحت أنظر إلى السماء ويريق نجمة لايزال يلمع في وسطها، ووددت أن أبكي، لكن دمعة واحدة لم تكن لتترقرق في عيني!! أي جفاء أصبحت عليه الآن؟ أهو مفعول السم أم مفعول شيء آخر؟!

أية ميتة سأموتها، ولا علم لأحد بما يجري في عروقي، ولكن أي نوع من سم بإمكان إنسان فاسد لعين أن يدسه في لفافة تبغ؟!

أكان السم في اللقافة أم في القهوة؟

ولكن القهوة قد أحضرها الآذن، ولا أظن أن المدير قد اتفق وإياه على شيء من هذا القبيل! إذن السم كان في اللقافة، لهذا إذن قدمها لي فور وصولي إلى حدود طاولته من دون أن يسألني أي سؤال؟!

يا لغبائي!! كيف أخذتها من يده؟ ليتني طلبت منه أن يدخنها هو، ولكن قد يدخنها،

* قاصة من سوريا

فسمّها ربّما لا يؤثّر فيه؛ لأنّه من نوع كريات دمه نفسه!!
يا إلهي، من أخبر في هذه اللحظة التي أكتب فيها هذه الكلمات، الساعة الآن السادسة والنصف صباحاً، وأشعر أن قدمي ليستا لي، الخدر أشعر به أكثر، ترى هل ستكون ميتتي كميتة سقراط؛ سريعة جداً؟ ولكن أصدقاء سقراط الذين يحبونه كانوا إلى جانبه، وأنا لا أحد إلى جانبي الآن، أصدقائي جميعهم في بيوتهم، في أسرّتهم، ينامون وحدهم، أو بقرب أزواجهم، أو زوجاتهم. أما أنا فلا أحد سيشعر بي الآن إن مت!!

هل أنام وأترك نفسي أموت بسلام، أم أحرك جسدي وأقوم لأكتب ما أشعر به الآن لعل أحداً من أصدقائي إذا جاء في الصباح يقرأ كلماتي هذه!!

نهضت بسرعة من سريري لأرى إن كنت أستطيع تحريك أجزاء جسمي، فلبى جسمي النداء، إذن استجاب الأعضاء للأوامر، متى سترفض إذن؟ وقلت لنفسني: كأس شاي في هذا الصباح الباكر مع لفافة أخيرة من علبتي أنا، وهديل يمام يتأهّى إلى سمعي، وكتابة حروف كهذه الحروف قبل الموت، أفضل ألف مرة من الاستسلام للموت في السرير والغوص فيه على مهل!!

هكذا إذن يا أيها المدير الجبان، كشفت لأعيبك وسرقاتك كلها، فأنهيتني بلفافة تبغ واحدة!!

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhit.com>

أمن المعقول أنه دسّ لي شيئاً في تلك اللفافة التي ما إن دخلت مكتبه وجلست على الكرسي المقابل له حتى بادرن بتقديمها لي؟

في البداية رفضتها ليدخلها هو، إذ انتبهت إلى أنها السيجارة الأخيرة في العلبة، إلا أنه أصر على تقديمها لي وأرسل بطلب المستخدم لشراء علبة جديدة.

وما إن أخذتها من يده، وراح يشعلها لي، حتى قلت له :

– لا أعرف يا أستاذ عن أي أمر يتعلق بالرقابة والتفتيش، ذاك الذي أشرت إليه عبر اتصالاتك بي ظهر البارحة! قال لي:

– لا لا إنسّ ماقلت لك، لقد أخطأت في الحديث، كنت متعباً وكان الحر في الظهيرة على أشده، وكنت سأتصل بناس آخرين، لهذا أخطأت في الاتصال بك!!

ولكنني لم أقتنع بما قاله، لأنني أعرف جيداً أنه لم يكن مخطئاً في اتصاله، بل كان مصرّاً على أن يسمعي تلك الجملة غير مرة، تلك التي قالها على الهاتف الخليوي "هل أطلال أبو نضال في جلسته لديك في منزلك؟" وذلك بعد أن أكدت له أنني لم أعرف من يكون أبو نضال ذاك، وأية جلسة كان يقصدها، وأن صوته لا يصلني عبر

فقلت له : تقصد بالزيادة، تلك التي وهبتها الإدارة العامة لنا؟

قال وقد ارتبك قليلاً :

- نعم، وزدته أنا لك أيضاً .

لم تخرج هذه الجملة من حلقه إلا باردة جداً، وما وجدت نفسي إلا وأشكره ببرودة أيضاً على جميل صنيعه لي، ذلك أنني أعرف حقاً أنه لم يزد قرشاً واحداً على مكافأتي التي كانت بقروشها ومئاتها وآلافها غصّة في حلقه!!

ورحت أقلب صفحات الكتاب الذي رأيته على طاولته، بينما راح هو يعدّ في أوراق من المال سحبها من درج طاولته، وتساءلت بيني وبين نفسي: ترى ما الذي سيفعله الآن؟

هل وصلت به الحقارة والقدارة أن يرشوني لأسكت عن سرقاته؟

وتخيلته في هذا الموقف، يمد يده بتلك الرزمة، ولكنني لم أكن أعرف أية كلمات سيبتدئ بها حديث رشوته، واستعددت بكل قوتي، لأن أمسك بتلك الرزمة من الأوراق - فيما لو مدها لي - لأرميها في وجهه.

وابتسمت ابتسامة خفية كادت تشي بما أفكر فيه وأنا أنظر إلى صور الكتاب، ولكنه بالتأكيد لن يفهم من ابتسامتي تلك سوى عكس الحقيقة!!

ويبدو من موقفه ذاك أنه كان يجسّ نبضاً لي، لكنه لم يكن ليُعرف أن نبضي سليم تماماً فلا يعلو ولا يهبط في مثل هذه المواقف، ما أغياه هذا المدير؟

كنت أتمنى لو أنه قام بذلك، إلا أنه خيّب أمني، إذ سحب ورقة من فئة الخمسمئة ليرة ليعطيها للمستخدم بعد أن نادى عليه؛ ليشتري له علبة دخان!!

كأننا كنّا نلعب في تلك الجلسة لعبة شطرنج، أطيح أنا بجنوده، ويطيح هو بطواحين الهواء.

ربما ظن أنني أحسده مثلما يحسد غيره على ما هو عليه من مال وجاه، فيجد على سحنة وجهي ما يشير إلى ذلك الحسد، ولكنني كنت أبتسم لأنني أعرف مرضه تماماً.

وهكذا راح يتحدث في أمور غير مترابطة، يتحدث ويدس بين سطوره بعضاً من إشارات ليُعلمني أنه من وجهة نظره قد زرع خيراً كثيراً، لا في هذه المديرية وحسب وإنما في حياته كلها، ولكنه لم يَجِنِ إلا السوء من الآخرين، حتى أنه استشهد على كلامه بيت لأبي العلاء المعري، خلت معه أنه يتعاطى سرّاً كتابة الشعر والأدب!

ثم فطن بأن يذكرني بأول لقاء جرى بيننا عند أحد أصدقائه؛ ليشير إلي بأنه مذ

كان ذاك اللقاء قد عرف معدني جيداً، ويأبني من الرجال الذين لا يلهثون وراء المال الحرام، وكأنه كان يؤكد لي وبلاوعي منه أنه على النقيض مني تماماً ..

ما أكثر زلات لسانك يا أيها المدير المنتمي إلى الوطن بشعارات برّاقة زائفة؟
ما إن وطئت قدمك أرض المديرية ورحت تعلن عن نفسك عمر بن خطاب آخر ينشد العدل والحق بين الناس، حتى عرفتُ معدنك!

ما إن جاءتك تلك المكافأة من إحدى الجهات العامة ليتم توزيعها على الموظفين، وكنت حينها في مكتبك، أسمع تفاصيل كلامك السخيف مع من قام بإيصالها لك، ومن ثم معرفتي بتوزيعك إياها بغير تساوي بين مستحقيها من الموظفين، حتى عرفتُ معدنك، وخذت نفسك كريهاً وعادلاً، توزع الحق بين موظفيك بالقسطاط، لكنك لم تكن إلا أفاقاً ومحتالاً ونصاباً من الطراز الرفيع.

كم كنت تبعد المال، وتتصدق بعبادتك لله!! ألم تكن تستحي من رجولة تحمل صفاتها الشكلية فقط؟

كنت تنصب اللافات وتثير الأضواء الكاشفة بمناسبة ومن غير مناسبة، ولكنك كنت مكشوفاً لي، هل كنت تعلم أنني أقرأ في كلامك وتصرفاتك تلك الحقيقة المخبأة، كنت أقرأ في عينيك خفايا نفسك؟

لم تكن براعتك في التمثيل لتطوي عليّ، أنا الذي سبر جيداً أغوار النفس البشرية، كنت تظنني غيباً مثلك، أو ربما أقل ذكاء من ذكائك الفائق اللامحدود، ولكنك خسرت الجولة يا أيها المدير، إذ انكشف ملكك الأسود أمامي!!

لم يعد يهمني الآن شيء مما أنت عليه، جل ما أفكر فيه أن قرار الإعفاء سيأتي، وحين أنتهي من ترتيباته سيكون لكل حادث حديث .

ألهذا إذن جعلني أتجرع السم من اللفافة؟

ولكن طعمها لم يكن غريباً، ولم أحس بشيء بعد أن نفثت كل دخانها، ترى ماذا دسّ لي فيها؟ هل دسّ شيئاً من مخدرات؟ ولكنني لم أنتش من مفعولها، وإنما كنتُ أحلق فوق الغيوم من مفعول شكواي للرقابة والتفتيش في دمه؟

لا أدري إلى الآن أية ميّة سيميتني بها، لأن مفعول وهم التفكير في تلك اللفافة قد انتهى، ورحل الخدر عن قدمي، ولم تعد أصابعي باردة، بل أشعر بالحر الشديد، إذ شربت كأس الشاي الساخن، بينما راحت الشمس تلو إلى صدر السماء ليبدأ يوم حارّ جديد مع هذا المدير.

أيام معدودة ويصل قرار الإعفاء، هكذا قال لي، وكان مسروراً لدرجة خلته معها أنه سيطير من حجم الفرحة! ولكن متى سيرسلونه يا ترى؟ وفي أي يوم بالتحديد؟ في الصباح الباكر أم في نهاية الدوام؟ ولكن مصيبة لو أنهم أرسلوه البارحة الجمعة إلى الفاكس الموجود في غرفته، هم يعرفون أنه نائبي، ويظنون أن لا فرق بين المدير ونائبه في إرسال القرارات المهمة إلى المديرية.

بالتأكيد اطلع هو عليه حين اتصل بي وأعلمني بأنه نسي أوراقاً ما في مكتبه وذهب لأخذها، لا بد من أنه شامت بي الآن، وضحكته لا بد من أنها هزّت الجدران في غرفته، وقد قرأ القرار عدة مرات، واتصل بأصدقائه وأصحابه ليقرئهم إياه: "القرار رقم كذا تاريخ كذا ... يعفى السيد فلان من منصبه مديراً لمديرية كذا ... بسبب سوء أمانته" التوقيع بالأخضر.

ولكن هل سيكتبون فيه "بسبب سوء أمانته"؟ أو بسبب اختلاسه؟ ماذا لو أنهم كتبوا الأمر الآخر: بسبب الجرم الفادح الذي ارتكبه في إدارة المديرية؟ أو أنهم كتبوا: بسبب عدم نجاحه وكفاءته في إدارة المديرية؟ أو : بسبب سوء أخلاقه مع عملاء المديرية؟ أو بسبب الإخفاقات والخسارات التي منيت بها المديرية؟ أو بسبب الفساد الإداري والمالي الذي حصل في المديرية؟ لا .. لا بالتأكيد لن يذكروا كل هذه الأمور، صحيح أنهم قرروا إعفائي، ولكن القرار ينبغي ألا تذكر فيه التفاصيل. ولكن هل سيكتفون بإعفائي من المنصب أم أن هناك أموراً أخرى سيتخذونها ضدي؟

ماذا أفعل الآن؟ هل اتصل بنائبي لأعرف منه إن كان هناك أمر جديد أم لا؟ وماذا لو أن القرار وصل البارحة ورآه؟ هل سيعلمني على الهاتف أم أنه سيتكلم معي وكأن شيئاً لم يحصل؟ أم سيتركني لآتي في الصباح فيأتييني به ضمن مغلف مختوم لينسحب بعدها من غرفتي حرصاً على مشاعري أمامه؟

لنقل إنهم لم يصدروا القرار بعد؟ ماذا أفعل؟ هل أذهب إلى العمل كعادتي، وأدخل المديرية لأتمعن في عيون الموظفين، وتقطعية حاجبيّ تعلو جبهتي؟ هل أبدأ بمجموعة الطلبات من الموظفين منذ الصباح الباكر؟ هل أدخل غرفتي وأجلس وراء مكتبي، وأصبح في وجه المستخدم ليحلب لي قهوتي الصباحية؟

هل أنادي على نائبي لأظهر له أنني مازلت أنا المدير؟ كيف سأظهر له ذلك؟ سأبدأ بطريقتي المعهودة معه وبلا سلام ولا تحية ... أين البريد الوارد؟ أين الفاكسات الواردة؟ إن أراد أحدهم رؤيتي دعه ينتظر في غرفتك نصف ساعة أو ساعة، وإن مل الجلوس فليذهب بستين جهنم، أنا لست هنا لاستقبال هذا وتوديع ذاك !! هكذا سأتكلم معه كعادتي وحينها سيعرف أن لاشيء جديد وأنني مازلت أنا المدير، وأن

صلاحياتي مازالت هي هي لم تتغير، لم ينقص واحد منها، وأن لاقرار أرسل ولا من يحزنون!!

ترى هل كان المدير الذي سبقني إلى هذا المنصب كان يفكر بنفس الطريقة حين أعلموه بإرسال قرار إعفائه؟ أم أنه لم يفكر البتة إذ وصلته الطعنة بشكل مفاجئ؟ صحيح أنني كنت نائبه إلا أنني كنت أطلع للوصول إلى كرسيه، لم يفعل مثلاً فعلت أنا، غيباً كان، كانت الفرصة بيده ولم ينتهزها .. كانت أموال المديرية في يده ولم يستغلها لمصلحته، كان التعيين والإعفاء بأمره ولم يستغله لتعيين أقاربه أو أصدقائه، كان بإمكانه أن يزور في الفواتير ليكون له دخل إضافي، كان بإمكانه أن يرفع المكافآت لمن يشاء من الموظفين ويقاسمهم إياها، كان باستطاعته أن يفعل الكثير والكثير، ولكنه كان غيباً إذ لم يفعل شيئاً لا من هذا ولا من ذاك.

ولكي أزيحه من منصبه فأتربح أنا على عرش سلطته كان لابد من أن ألق له مسألة ما تطيح به وكان لابد من أن يتعاون معي أحد ممن أثق بقدراتهم الذكية، حينها اتفقت مع أحد أصدقائي من الموظفين لإيجاد خطة محكمة للإطاحة بالمدير، وبالفعل نفذناها بحذافيرها، تفاصيل دقيقة جداً، لكن ليس وقت تذكرها الآن، المهم أن النتيجة كانت لمصلحتي، فقد طار المدير، وبالتالي فقد وصلت لمبتغاي وهدفي، وصلت إلى المنصب بقدرتي وذكائي، ولكن كيف سأخسر الآن؟ كيف ستضيع مني الفرص التي ستأتي على أطباق من ذهب؟ كيف سأعوض كل ما لم أحصل عليه حين كنت نائباً للمدير؟

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

حتماً إن نائبى هو من أحكم الخطة للإطاحة بي كما فعلت أنا، فمن غيره؟ إذ كان دائماً على نزاع معي، لم يكن ليعجبه العجب ولا الصيام برج، كنت أشعر أنه يعرف الكثير عما أفعله في المديرية، لكنه لم يكن ليقوى على مواجهتي، فمن أين له القوة لمواجهةني؟ أنا الذي انتقيته من بين مئات الموظفين ليكون نائباً لي، وما أقنعني في شخصه أنه كان رئيساً لإحدى الجمعيات الخيرية التي تقدم خدماتها مجاناً في مجالات إنسانية متعددة، وبالتالي فإن أخلاقه وصفات شخصيته لن تجعله يواجهني فيما أزمع القيام به في المديرية!

ولكن هل هذا جزاء المعروف؟ لعن الله تلك الساعة التي عينته فيها نائباً لي؟

كان ذلك هو القرار الخاطئ الذي ارتكبته في حياتي، كيف لم أعين غيره؟

اليوم سبت وغداً أحد، وإن غداً لناظره قريب، ولكن من أين لي الراحة وهدوء الأعصاب؟ قال لي إن القرار آت لا محالة، هل أذهب إلى المديرية غداً؟ بالتأكيد سيسبقني هو إلى العمل ليكحل عينيه بالقرار، ولكنني لن أجعله يشمت بي، سأهزمه

قبل أن يهزمني، لن أجعله ينتصر علي مثلما انتصرت أنا على مديري، سأوجه له الضربة قبل أن يستفيد من قرار إعفائي، سأعفيه من منصبه قبل أن يأتي القرار.

* * *

في اليوم التالي نشر إعلان في إحدى الصحف يقول: "مديرية كذا تنعى مديرها السيد فلان الذي وافته المنية جراء سكتة قلبية"، وعلى الصفحة الأولى من الصحيفة ذاتها، كتب وبالخط العريض: (قرار بإعفاء مستلزمات الجمعيات الخيرية من الرسوم الجمركية).



انتظار

بقلم: أوسامو دازاي (١)

ترجمة: حسين عيد *

أذهب كل يوم إلى محطة القطار الصغيرة، كي أقابل شخصاً ما. من هو هذا الشخص، لا أدري.

أذهب دائماً إلى هناك، في طريق عودتي إلى البيت من السوق. أجلس على مقعد طويل بارز، أضع سِلَتي في حجري، وأحملق إلى بوابة التذاكر. يتدافع المسافرون من أبواب العربية في كل مرة يصل فيها قطار - قطار ذاهب أو قطار قادم - ويتزاحمون باتجاه البوابة. يهرّون بوجوه غاضبة، متخلّين عن التذاكر. يستمرّون في المسير بسرعة، عيونهم متطلعة للأمام. يهرّون أمام مقعدي، ماضين نحو الفضاء الواسع أمام محطة القطار. ثم يتبعثرون في اتجاهات شتى. أجلس هناك فقط، ماذا لو أن شخصاً ابتسم وتحدّث معي؟ أو، لا، رجاء لا! إن هذا يجعلني شديدة العصبية. مجرد الفكرة تجعلني أرتجف، كما لو أن ماء بارداً ألقي على ظهري - لا أستطيع التنفّس. لكن ما أزال أنتظر كل يوم شخصاً ما. من يمكن أن يكون ذلك الذي أنتظره؟ أي نوع من الأشخاص هو؟ لكن ربّما لا يكون شخصاً على الإطلاق. أنا لا أحبّ الناس. أو بالأحرى، هم يخفونني. مواجهة شخص ما، أقول أشياء لا أريدها، مثل "كيف حالك؟"، أو "إن الجو يبرد؟" .. قائلين تلك الأشياء لمجرد قولها فقط. أكره ذلك. يجعلني أشعر أنني كاذبة، كما لو أنه ليس هناك كذاب أكبر مني في العالم. يجعلني أريد أن أموت، والشخص الذي تحدّث معه، يكون حذراً إزائي، مانحاً مجاملات مبهمّة، مقدّماً آراء لا يمكن تحقيقها: أنصت إليها، وأشعر بحزن، حزن من نزوعهم المزعج للحذر، يجعلني لا أحبّ العالم أكثر وأكثر .. لا أستطيع احتمال ذلك. هل البشر دائماً هكذا، يبددون حيواتهم كلها في اتعاب كل فرد للآخر بعبارات حذرة من تحيّات متكبّرة؟ لا أحبّ أن أكون بين البشر. لذلك، فقيما عدا بعض ظروف غير اعتيادية، لم أقم أبداً بأيّ شيء مثل الذهاب لزيارة أصدقاء. اعتدت دائماً أن أشعر براحة بالغة في البيت، ممارسة الخياطة بهدوء مع أمي، فقط نحن الاثنان معاً. لكن سرعان ما بدأت الحرب، وغدت الأشياء شديدة التوتر، لدرجة أن شعرت أنني لا ينبغي أن أكون الوحيدة التي تجلس في البيت كل يوم. شعرت بقلق. لم أستطع أن أسترخي على الإطلاق. أحسست أنني أريد أن أعمل بشدّة، بقدر ما أستطيع، لأصنع إسهاماً مباشراً. كنت قد فقدت الثقة في الأسلوب الذي كنت أعيش به. لم أحتمل أن أجلس صامتة في البيت. لكن إذا خرجت، فإلى أيّ مكان أذهب؟ هكذا

* كاتب ومترجم من مصر

كنت أقوم بالتسوّق، وفي طريق عودتي أذهب إلى محطة القطار، وأجلس هناك على المقعد الطويل البارد. أريد أن يأتي ذلك "الشخص": آه، لو أنه يظهر فجأة! لكنني خائفة أيضا: "ماذا لو أنه جاء؟ ماذا سأفعل؟" في نفس الوقت، أنا مصممة، مدعنة: "إذا جاء سأهب له كل حياتي. ستقرّر تلك اللحظة مصيري". تتداخل هذه المشاعر بغرابة معا .. هذه المشاعر والخيالات المخزية. يؤلّني قلبي: إنها مهيمنة، مسيطرة تقريباً. بهضي العالم في سكون، بهضي الناس ذهاباً وإياباً في محطة القطار، يبدون بعيدين وصغيرين، كما لو أنني أشاهدهم عبر النهاية الخاطئة لتلسكوب. أحسّ بعدم يقين، كما لو كنت في حلم يقظة، كما لو أنني لست متأكدة ممّا إذا كنت حيّة أو ميتة. آه، ماذا يمكن أن يكون ذلك الذي أنتظره؟ ربّما كنت مجرد بغية بذيّة. كل ذلك بشأن الحرب، الشعور بقلق، ارادة أن تعمل بشدّة بقدر ما تستطيع، ارادة صنع مساهمة. ربّما كان كلّ ذلك كذبة. ربّما كنت أختلق عذراً مقبولاً، محاولة أن أجد فرصة كي أحول أوهامي الطائشة إلى حقيقة. أجلس هنا مع هذه النظرة الخالية من التعبير على وجهي، لكنني عميقاً بالداخل أعتقد أنني أري وميضاً، لها لحديعة مهيبة.

فقط من هو الذي أنتظره؟ ليست لديّ فكرة واضحة على الإطلاق - مجرد ظلّ غامض وسط غياب ذهني. ومع ذلك أنتظر. أجيء كلّ يوم منذ بداية الحرب في طريق عودتي من التسوّق، إلى محطة القطار، أجلس على هذا المقعد البارد، وأنتظر. ماذا لو ابتسم شخص ما، وتحدّث معي؟ آه لا، رجاء لا! لست أنت من أنتظر. اذن، من يكون؟ من هو الذي أنتظره؟ زوج؟ لا. عاشق؟ بالتأكيد لا. صديق؟ آه لا. مال؟ أمر سخيف، شبح؟ آه، لا!

شيء أكثر مسرّة، مضيء، مبهج، شيء رائع. لا أدري ما هو. شيء كما الربيع. لا، ليس ذلك هو؟ أوراق شجر طريّة. شهر مايو. تدفق ماء بارد صافٍ عبر حقول قمح. لا، ليس هو ذلك على الإطلاق. آه، لكنني رغم ذلك أنتظر، يخفق قلبي. يمرّ تيار البشر أمام عيني. ليس هو هذا الفرد. ليس هو ذلك الشخص. أرتعش، وسلة تسوّقي بين ذراعي. أنتظر. أنتظر، بهجامع قلبي. أسألك، رجاء، رجاء، لا تنسني. البنت التي تأتي كل يوم إلى محطة القطار كي تقابلك، ثم تمضي حزينة إلى البيت. رجاء، رجاء، أن تتذكرني، وألا تسخر مني. لن أخبرك باسم محطة القطار الصغيرة. لا ينبغي على أن أفعل: ستراني أحياناً، حتى لو لم أرد.

(١) أوسامو دازاي (١٩٠٩-١٩٤٨)، هو روائي ياباني، كان هو الصوت الأدبي المعبر عن زمنه في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية. ابن سياسي من ملاك الأراضي، وغالباً ما استخدم خلفيته كمادة لأعماله الأدبية. كانت أهم أعماله "تشجاري" (١٩٤٤)، بينما تزايدت النبرة المشائمة في أعماله التالية عاكسة للأزمات التي أدت إلى انتحاره وهو في الثامنة والثلاثين من عمره. من تلك الأعمال "الشمس الغارية" (١٩٤٧)، "زوجة فيلون" (١٩٤٧)، و"سقوط رجل" (١٩٤٨)، الرواية الوحيدة التي ترجمها إلى العربية محمد عزيمة.

اللوحة الفارغة

بقلم: شكيب أريج *

وجوه..سحنات..وجوه..سحنات..

مضى يرسم بجنون وجوهاً كالأحبة لصبيبة سود تلمع الشمس على وجناتهم.. على جباههم..

وجوه وسحنات، لم يتوقف عن رسمها، تارة منكشمة، وتارة مغبرة، وتارة منهدة..

كل صباح على التلة الصغيرة المشرفة على الطريق غير المعبدة، يرقب التلاميذ يمرون إلى الحجرة المعلقة أعلى الجبل، تلك الحجرة التي تسمى (مدرسة) !!.

ينزوي هناك ويهارس هوايته المفضلة، يتأمل ويتفرس وجوه الأطفال. العيون التي أكلها الذباب، شوارب من مخاط. وجنات غائرة. الطبيعة في هذا الصقع بالأبيض والأسود، وفي الربيع تزهر الحديقة الشوك على جنبات النهر الجاف.

ها هم يتسابقون. يَظنون كالضفادع وترتسم وجوههم في مخيلته. يغمض عينيه فتتقاذز وجوه الضفادع أمامه.. وحدها كانت توحى له بوجه فراشة! هل للفراشة وجه؟ تتلعثم الفرشاة أمام الطفلة المجددة الشعر، تقف أمام التلة في طريقها إلى المدرسة، تتطلع إليه بتقاسيم امرأة في حكمة السبعين، تضبط نظراته المسمرة إلى نعليها المتربتين. تتلمى وجهه. يتملى وجهها.

أوحى له منظر الطفلة ذات الربيع السابح أن يرسم وجهها بقلم الرصاص، بدل الفرشاة المتشنجة..

دأب على رسمها. شاخ الرصاص بين أصابعه، ولم يقتنع. حيرهُ صمتها، وقفتها، ابتسامتها، نظرتها. تأكد من قصور مشاعره. اغتاظ وقال لنفسه: الفنان الحقيقي يد إحساسه طويلة يمكن أن تمتد إلى أقاصي تلك العتمة. أن يخطئ اغتراف العالم الذي يطل عليه من كوة ابتسامة شاحبة، على وجنتين ضامرتين معناه أن إحساسه تبلى.

كان يعرف شظف العيش بالمنطقة وأن الناس هنا يعيشون بالخبز والماء ولأجل الماء

* قاص من المغرب

والخبز. عليه أن يستغني عن حذائه الصقيل ويجرب المشي حافياً إلى أن تتشقق قدماه وتقبل شقوق الأرض.

عليه أن يفطر بتمرات عجاف كما لو أنه هو تلك التلميذة التي هزمت غرور فرشاته ورصاصه.

لم يشك لحظة أنها تقطع مسافة طويلة إلى مدرستها. يُخَيَّلُ له أنها تأتي من تلك المنازل الترابية المهجورة في الأعلى حيث يسكن فقراء القوم.

يعرف جيداً أن المنازل الأسمنتية الجديدة تتناثر أسفل الجبل. الفقراء في الأعلى والأغنياء في الأسفل. يقول لنفسه "يا لعدالة الجبل!" لكنه لم يكن يدري أنه قبل ربح من الزمن كانت منازل وقصور الأسياد في الأعلى هي الأكثر بدخاً وتحصيناً من عاديّات الزمن. منازل وقصور تحتكر الشمس والظلال والهواء والماء، لها ممرات خاصة، ثم دونها منازل وأكوخ على حذاء الجبل، على بساطتها فهي تطل على سهل من الحقول وتستظل بالنبيل.

ليجرب تسلق الجبل إلى ذلك المنزل الطيني الخرب، عبر ذلك الزقاق المعبد بالأحجار الصلدة والآتربة، ليجرب مظلة الشمس قبل أن يجرواً على رسم وجهها.

تسللت أصابعه بقلم الرصاص في واحدة من إشراقاته إلى غوامض ابتسامتها، واثقاً من البرق الذي يضرب قبل رعد مشاعره، ارتعشت أصابعه وهي ترسم الخد، وهي ترمد حواشيه، وتضغط على الجواب. يجدوه أمل أن يرى في وجه الطفلة ما لم يره أحد. عليه أن يفك شيفرة الابتسامة الموناليزية. لا بد أن يحس حرارة اللقاء والفرق. لقاء أب عاد بعد اثني عشر شهراً ليقتضي يوماً وليلة، يصل فيهما رحم عائلته، ويصل رحم زوجته. ويرحل تاركاً ابتسامتها فراشة سوداء وصدي سؤالها: متى ستعود يا بابا؟

ينزوي هناك ويمارس هوايته المفضلة، يتأمل ويتفرس وجوه الأطفال. أمام خياله تتط وجوه الضفادع، وتقف ملهمته الصغيرة أمامه هنيهة. ثم يمر الطفل المكتنز الوجنتين وكأنه بهضمض شيئاً في فمه، يذكر أنه باع هذا الوجه وتلك الوجنتين بمائة أورو لسائح أجنبي. لو يعلم الوجه الضفدعي لكان مارس شيطنته وابتزازه أكثر أثناء وقوفه أمامه. تذكر أنه أجهد نفسه لساعات أن يرسمه دون أن يتمثل وجه الضفدع في كل ضربة فرشاة ولكن عبثاً. ورغم أن الطفل المكتنز الوجنتين قد فغر فمه وهو يتطلع إلى اللوحة فإن وجنتيه ظللتا مثل البرقوتين المنتفختين، ويبدو أن اللوحة قد خيبت أمله حين لم يجدها مرآة لوجهه. ظل يطالع وجهاً غريباً لا يمت له بصلة. ألوان متماوجة شوهت الملامح التي لم يميز منها إلا وجنتين ناضجتين ووجهة لامعة.

ينزوي هناك ويمارس هوايته المفضلة. يتأمل ويتفرس وجوه الأطفال وينتظر لحظة تقف أمامه.

انتظر طويلاً هذه المرة ولم تمر ملهمته الصغيرة. رسم علامة استفهام كبيرة وسط اللوحة البيضاء المتأهبة لاصطياد ملامح وجهها.

رسمها في خياله تنادي: "بابا... متى ستعود؟" ويسيح الرصاص على اللوح دامعاً. رسمها طريجة الفراش تتألم من حمى مفاجئة وجبينها يتقصد عرقاً. رسمها بأحاسيسه الملتاعة.. لا أحد يفهم حرقه أن تفقد وجهها أدمنته.. "الإنسان عندما يصاب بعدوى الإنسان لا يرتاح إلا عندما يفتح قبره".

وجوه وسحنات، أيام وليال تمر أمامه، وذات الابتسامة التائهة لا أثر لها، عزاءه الوحيد أن يستلهم وجع البعاد عله يفجر ينابيع الإبداع. إنه ملك والرتوشات واللمسات إمائه وجواريه الحسان، لكن ما جدوى أن يكون ملكاً حزيناً؟!

اللوحة الفارغة مثل المقعد الفارغ.

ينظر المدرس المقعد المهجور، ويتابع لطخ الطباشير على السبورة. ومن خلف زجاج النافذة يطل وجه الملك الحزين، فيبدو له الفصل كنيبا دونها.. (آآه.. أين أنت يا طفلي الوديع؟) حز في نفسه أن لا يحس بحالتها. كان داخله يغل: أنت لست فتانا، ما دامت يدك عقيمة إلا من رسم وجوه ميتة، وابتسامات محنطة.

لمحه المعلم فابتسم ابتسامة عريضة، وهو يتجه لفتح النافذة. ها هو ذا الوجه الذي لا يصلح حتى لمسح بلاط مطعم كربه مليء بالصراخ في الأزقة الجانبية من المدينة.. ها هو يمد يده الطباشيرية مصافحاً. هو لا يعرف أن رساما مثله خبر الوجوه، وفي استطاعته قراءة الخوف على وجهه أفضل من عرافة تقرأ الفناجين، ولا شك أنه اطلع للوهلة الأولى على خوفه من مرؤوسيه، من السلطة، من المستقبل، من الزوجة، من الأغراب.. ورغم حديثه الودود عن الطفلة: (تلميذة مواظبة، مجدة، متفوقة على أقرانها..) إلا أن علامات الاستفهام والتعجب ظلت تثبت كفواصل بين كلماته المتلثمّة، وكأن الشعور بأنه مشبوه لم يفارقه لحظة.

- (لم تأت منذ أيام).

يقولها المدرس كالمعتذر. ويعود أدراجه إلى الفراغ، وإلى البياض.

وجهاً لوجه أمام اللوحة الفارغة. يحدق في بياض المقعد الفارغ. أذهب إلى بيتها ومعه باقة ورد؟ يكون قد فعل الذي لم يفعله مدرستها الذي كاد يكون رسولا. ثم من أدراه أنها طريجة الفراش..؟!

لا بد أن يكف عن التفكير في أنها مجرد نموذج لرسام فاشل، الرسام الحقيقي لا تكون لوحاته مجرد تمرينات خائبة لفك طلسم ابتسامة شاردة. لا بد أن يدقق الشعور بها ككائن بشري، وأن يكون الأقدر على سبر مشاعرها التي لا تطفو. يعرف أن لا قيمة للوجوه المكشوفة، ووجهها كان عتبة لكون سري. بوابة لوجود آخر..

ضفة أخرى للعالم. رسمها بوعيه وبلا وعيه، رسمها بأبجدية أخرى. تبدى له أنه يستكنه سر هذا الوجه، فغياها الوجه الآخر لحضورها. جنت يده والتهب الرصاص بين أصابعه ومضى يلتهم الفراغ بكل ما أوتي من أحاسيس متوهجة، متدفقة.

رسمها هذه المرة امتداداً لوجوده، امتزج وجهه بوجهها. اختلطت ابتسامته بخيال ابتسامتها. شحوبه الطارئ بعض من شحوبها. جسده المكدود يماثل الوجه المتعب المنهد. كان يحسها هذه المرة أكثر من أي وقت مضى.. تقبع كذكرى غامضة في ركن قصي من الذاكرة. جسمها المتكوم في دائرة الضوء.. ضوء إحساسه المتوقد.. إيمانه راسخ هذه المرة أن الطفلة الحزينة تجلس وحيدة في البرد والليل مثل بائعة الكبريت.. كانت ملامح اللوحة البيضاء الجائعة تلتهمه وهو يباشر البوح بالوجه المقهور الحزين.

وجهه. وجهها. ابتسامته. ابتسامتها. همس إليها. همست إليه: أين أنا؟ أين أنت؟. اختلط اللون بالحرف. امتزج الصوت بالصمت. أتاه اليقين من الأسود تحفره أصابعه الثائرة على أضلع اللوح الأبيض. كلما كان الأسود قاتماً، كلما كان الليل عميقاً موحشاً.

لا بأس ببعض الضوء هنا ينبعث من شرفة ذاك البيت الصخري العالق في أعلى الجبل. تطلع إليها من سماء إبداعه وهي تنحني على كراسها. رسم ظل الشمعة متهدلاً. تقوس ظهره أكثر وهو يرسم جسدها المتكوم كتاء مربوطة..

كانت تكابد من أجل أن تحصل على علامات مرتقعة لتقنع الجميع أنها جديرة بمتابعة الدراسة. تكافح وتجبر نعليها في المنحدر والوادي والمرتفع للوصول إلى مدرستها. تناضل وهي تقاوم النوم على بساط كراريسها في سباق مع ضوء آخر شمعة، وكان يحس نصل الحرف عارياً يجرح وجدانه وهو يسمع:

(- ليس عدلاً أن ترسلي ابنتك إلى "السكوية" وابنتي تورد الماء، وتغسل الأواني وتطعم الدجاج..)

تنزوي جانباً وهي تسمع صراخ عمتها. تلوذ بكراريسها وأقلامها. محتمة بابتسامتها الغائمة، ترسم بأقلامها اللبديّة سماء سمراء، شمساً زرقاء، نخلات قصيرة جداً، ويحدث أن تنصرف إلى وجه تعيث فيه رسماً. ترسمه. يرسمها. يخترق حجبها. فاجأها. فاجأته وهي تحديق وهو يحديق في تقاسيمها. أجهشت بالبكاء، بكاء كالضحك. أجهش بالضحك. ضحك كالبكاء..!

احتضنت كراسها. احتضن لوحته. احتك خده أكثر بخد اللوحة ليسمع أنينها: (بابا.. أريد أن أذهب إلى المدرسة.. أرجوك..) ولاذ بصمت كالنوت ودمعته تتدرج على صدر اللوحة.

وضعوا حساء القمح، وبضع تمرات. أشاحت بوجهها. دلق فنجان القهوة لم يشرب إلا سوادها). نادوها للغذاء. رغبوها في الشاي والكعك. هددوها بإحراق كراريسها وكتبها.

وجها الضمآن منحشر في اللوحة المنزوية في ركن من رواق مفروش بزريرة حمراء يتعاقب عليها أصحاب أحذية صقيلة. قالوا: ليتك تضيف رتوشاً وحيداً على خدها، خطأً وحيداً وسيعطي انطباعاً أجمل. قال لهم: لا أريد وجهاً جميلاً. أريد وجهاً معبراً. قالوا: إنه وجه يبعث على الاشمئزاز. ينفرنا من الطفولة، أنت لم تزد على أنك اغتلت أسارير هذا الوجه. نزعته عنه البراءة. أفقدته روح الشغب. وعلق أحدهم: شوهت هذا الوجه الطفولي.. الملامح التي يحملها تتناسب مع الكبار فقط.

- آآاه.. يا طفليتي الوديدة. كلهم يرون في لوحتك وجهاً يصلح أو لا يصلح لأن يعلق على حائط صالون للجلوس.. كلهم يبحثون عن الجمال، يدعونه، يسألون عنه وقد أقفرت وأقفرت منه قلوبهم.

سأله أحدهم: كم كلفتك هذه اللوحة؟

لم يجبه، لأن اللوحة الشقية لا تكلف صاحبها إلا سياط مشاعر حارقة، وبضع انهيارات. اللوحة إن هي إلا ضغطة قلب وتفقأ عيني الألم، ويسيل ماء غريب من بين ثقبين في الوجه.

لم يجبه، وفضل أن يسأله: هل سبق وأن عضك كلب مسعور؟ لو حدث وجربت ألم العض والسعار المتواصل بعده لقهمت أن اللوحة كلفتني عضه في القلب.. عضه ما زالت ندوبها منحفرة، وما زال ألما يوقظ شياطيني.

هو لم يرسم هذه اللوحة، بل عاشها. عاش تفاصيلها في بيت طيني، تلزم الصمت في إحدى زواياها طفلة بئيسة، ممتعة عن الطعام. تواجه حرباً أكبر منها. تشهق من حين لآخر باكية: "أينك يا أبي.. هل تدري أن ابنتك التي لطالما حلمت بها محامية أو دكتورة تنتظر الآن قدرها"

لم يكن يرسمها، بل كانت فرشاته تجوب المنزل الطيني.. جد مرمي كالخردة في إحدى العتبات لم يفهم خطبها.. نسوة تحلقن وسط الدار لعثمان الكلام، وقلن: - تخطت عملاً.

- جُنت المسكينة بـ"السكوية"

- أبناؤنا يهريون من "السكوية" وهي تهذي بها..

رسم عشياً ميتاً.. برتقلاً مرأ.. زقافاً موصداً.. كهفاً لا تقاوم شهوة استغواره.. جبلاً يطأطئ الرأس.. نخلاً ينحني بإذلال.. وجوهاً يندلق منها المعنى..

يدها تلوح مستنجدة وهي تغرق في بياض اللوحة. فرشاته مجداف تسارع نحو ضفة ما.. فرشاته يد تجذب الطفلة. قبل أن تتبدل ابتسامتها فر بها من بياض اللوحة ومن عتمة الليل.. بعيداً يعدو بها.. يأخذها إلى أين؟

المقعد يحتضن الوجه تلو الوجه..

لوحته تحتضن الوجه تلو الوجه، مثل كرة الساحرة البلورية، دقق النظر في بياضها..
تراءى له طيف طفلة مجمدة الشعر بابتسامة ترفرف على محياها مثل فراشة سوداء،
بوجنتين كأن بهما تجاعيد امرأة في حكمة السبعين، ثمّة شيء جميل ووحده يكنه
السر!

التفتت إليه وغمزت فلكزت غريزة الإبداع فيه، اغرورقت اللوحة بالألوان، فر من قلم
الرصاص، تأهب للهجوم مثل مقاتل يحمل الفرشاة سيفاً ويتمترس باللوحة، وأمامه
كانت الحياة تبسم ابتسامة غامضة، ليفكر ألف مليون مرة أيرسمها أم يعيشها؟



كف بالحن الصبابة

شعر: خالد سعود الزيد *

صَبُّ يَدَاعِبُهُ الْجَمَالُ فَيَسْجَعُ كَلِفٌ بِالْحَنِ الصَّبَابَةِ مُوَلِّعُ
يُوحِي إِلَيْكَ بِيَانَهُ عَنْ رَقَّةٍ كَالْبُلْبُلِ الْغَرِيدِ لَا يَتَصَنَّعُ
يَسْقِيكَ كَأْسَ الْحَزَنِ وَهُوَ مَغْرَدٌ وَيَذِيبُ فَيْكَ الْأَنْسَ وَهُوَ الْمَوْجَعُ
نَشْوَانُ مَنْ خَمِرَ الْحَشَاشَةَ نَسْجَهُ وَإِلَى الْحَقِيقَةِ وَرَدَّهُ وَالْمَنْزَعُ
فِي صَمْتِهِ سَرُوفِي إِنْشَادِهِ سِحْرٌ، يَفْرُقُ مَا يَشَاءُ وَيَجْمَعُ
يَرْنُو إِلَى الْأَفْقِ الْبَعِيدِ بِلَحْظِهِ فَإِذَا الْوُجُودُ بِنَاضِرِيهِ مَجْمَعُ

بَشَرًا تَرَاهُ فَمَا يَرُوعُكَ مَظْهَرُ مَنْ شَكَلَهُ وَكَأَنَّمَا هُوَ بَلَقَعُ
حَتَّى إِذَا فَاضَتْ مَدَامِعُ قَلْبِهِ وَطَغَى الشَّعُورُ وَمَا لَدَيْكَ مَدْفَعُ
يَنْهَدُ كَالْجَبَلِ الْأَشْمُ مَمْرُقًا صَمَتَ الْوُجُودِ وَأَيْنَ فِيهِ الْمَفْرَعُ

* شاعر من الكويت (١٩٣٧-٢٠٠١م)

نشرت في العدد الثاني من مجلة البيان مايو ١٩٦٦

من نفحات عمر بن أبي ربيعة

شعر: فاضل خلف *

"هذه شذرات شعرية من إلهام عمر بن أبي ربيعة الذي أحببته منذ فجر شبابي لرقّة أغانيه وعذوبة أشعاره".

(١)

من أجل عينيك رماني الهوى
في لجة من حسنك الهائج
خذي بروحي يا أعزّ المنى
إلى حمالك الفاتن الرائج
من قبل أن يجنح بي زورقي
إلى صخور الشاطئ المائج

(٢)

هل تطربين لتمجيد وإطراء
خذيهما يا معين الحاء والباء
خذيهما وخذي روعي مداوية
لا أحوجتك الليالي للأطباء
أطري جمالك.. من أطري سواك إذا
لم أطرب الغزل الرقراق حسنائي

(٣)

لا تجزعي فغداً يكون لقاءنا
عيداً يعطره شذا النّوار

* شاعر من الكويت

ونكون نحن فراشتين نطير من
روض إلى روض مع الأطيّار
ونجد الذكرى وأشعار الهوى
ما أجمل الذكرى مع الأشعار
(٤)

وداعاً فهذا آخر العهد بيننا
ولكنني في الحب باق على العهد
وشكراً على عهد جميل قضيته
مع الحسن والإلهام والشوق والوجد
أملهمتي لم أنس حبك لحظة
فقد كنت خير الملهمات على البعد
(٥)

تحياتي إليك مع العتاب
إذا أهملت عامدة كتابي
وإني قد منحتك كل حبي
وأشواقي وما لي من متاب
ولن أنساك إلهاماً وحسناً
وإن لوّحت يوماً بالعتاب

(٦)
هو الحب فلنؤمن به ونحيله
وننشره في أمن وصدق وأشواق
فلولاه لم تزهر حياة بأهلها
ولم تعمر الدنيا بأهل وعشاق
ولولاه لم يشد الأغاريد شاعر
ولم يطرّب الأحباب مزهر إسحاق
(٧)

وإني شاعر ملئت حياتي
ووجداني بعاطفة وفن
أنقل كالبلابل أغنياتي

وصوت الحب من غصن لغصن
فصارت كل أشعاري غناء
وكل قصائدي زخات مزن
(٨)

ليس حبي وليد لحظة شوق
إنه خالد على الأباد
وسري في دمي بكل حنان
يوم غنى الزمان في ميلادي
إن حبي هو الحياة وإنني
سوف أبقي مع الهوى في اتقاد
(٩)

طال شوقي لعشنا المهجور
وقصيدي مترجم لشعوري
يا ابنة الحسن أنت مائي وزادي
وهوائي وبهحتي وحبوري
فمتى نلتقي على الدرب يوماً
يا مسير الضياء في الديجور
(١٠)

شكراً على القصيدة الساجعة
ومرحباً بالباقة الرائعة
وكرري مثلهما دائماً
ملهمتي يا نجمتي الساطعة
شعرك بركان يبت اللظى
فرلزلي أعماقي الهاجعة
(١١)

لمحبويتي شوقي وحبي المبرح
وقلبي لها وهي الأثيرية مطرح
لقد منحتني الحب دون تهيب
وشح على غيري هواها المجنح

وإني سأبقى طول عمري مُغرِّداً
لمحبوبة في القلب تلهو وتسبح
(١٢)

عليك سلام الحب يا خير شمع
أضأت حياتي بعد أن عمها الدُّجى
وصرت بوجداني ترانيم بهجة
بما خصَّك الرحمن بالحسن والحجى
وإنك في الوجدان نور ورحمة
وإنك أنسُ القلب والليل قد سَجى



يادعد

شعر: عبد العزيز العندليب *

سَلَبْتَنِي بِالطَّرْفِ الْأَحْوَرِ وَسَبَّتَنِي بِالْخَدِّ الْأَحْمَرِ
أَخَذْتُ قَلْبِي مَلَكْتُ لَبِي بَجَبِينِ كَالْبَدْرِ الْأَزْهَرِ
فَتَكْتُ بِحِشَايَ لَوَاحِظُهَا فَأَرَدْتُ الصَّبْرَ وَلَمْ أَقْدِرِ
سَلُّ مَقْلَتَهَا عَمَّا فَعَلْتُ بِفَوَادٍ مَتِيْمَهَا الْمَضْطَرِ
نَظَرْتُ نَحْوِي ثُمَّ ابْتَسَمْتُ مِنْ ثَغْرٍ أَعَذَبَ مِنْ (كُوْثَرِ)
أَنَا لَا أَدْرِي مَاذَا يَجْرِي فَالْحُبُّ لَهُ شَأْنٌ آخِرُ
وَلَنَا ذَوْقٌ وَبِنَا شَوْقٌ لَنَا مِنْهُ الْحِظُّ الْأَوْفَرُ

رَفَقًا يَا "دَعْدُ" إِلَى مَ الْبَعْدِ وَأَيِّنَ الْوَعْدُ بِمَا يُذَكَّرُ
أَنَا مَضْتُونٌ بِكَ مَجْنُونٌ وَأَحْبُّكَ حَبًّا لَا يُنْكَرُ
قَدْ طَالَ الصَّدُّ وَجَازَ الْحَدُّ فَهَلْ يَمْتَدُّ إِلَى أَكْثَرِ

* شاعر من الكويت (1943-2004م).

نشرت في العدد الثاني من مجلة البيان مايو 1966

لمسة وفا،

عبد الله الحاتم

(1916-1995م)

أول رئيس تحرير لمجلة "البيان"

استذكراً من مجلة البيان للشخصيات الأدبية التي تولت الأمانة العامة لرابطة الأدباء منذ تأسيسها عام 1964، فإننا سوف ننشر نبذة عنهم تقديراً لمسيرتهم الثقافية ولدورهم في استمرار عمل الرابطة وأداء وظيفتها الأدبية في المجتمع. نتحدث في هذا العدد عن المؤرخ والكاتب الراحل المغفور له عبدالله الحاتم.

● عبدالله خالد الحاتم.

● مؤرخ وكاتب

● ولد عام 1916م في الكويت في حي قبلة.

● درس في "الزبير" علوم الفقه والدين والنحو.

● التحق بالمدرسة المباركية عام 1925م وأولع بالأدب.

● في عام 1932م سافر إلى المملكة العربية السعودية، وأصبح إماماً وخطيباً في أحد مساجد (الحفر).

● عاد إلى الكويت وافتتح مكتبة خاصة لبيع الكتب، وأخذ ينهل العلوم والمعارف من بطونها القيمة، واستطاع بذلك أن يكون له أرضية صلبة يقف عليها.

● قرأ في التراث والتاريخ والأدب القديم والحديث، وفي الفلسفة والاجتماع.

● ترك المكتبة وعمل في التجارة، لكنه لم يوفق نظراً لاهتماماته الأدبية والفكرية.

● في عام 1950م أسس مجلة (الفكاهة)، وصدر العدد الأول منها بتاريخ 12 أكتوبر عام 1950م، وهي مجلة تعالج القضايا الاجتماعية من خلال كتاباتها الهزلية المصحوبة بالنكتة، والرسم الكاريكاتيري، والتهكم اللاذع.

● بعد تسعة أعداد توقفت المجلة بتاريخ 7 فبراير 1951م.

● بتاريخ 20 يوليو 1954م عادت مجلة (الفكاهة) للصدور، حتى توقفت نهائياً بتاريخ 24 نوفمبر 1958م.

● بعد مجلة (الفكاهة) عمل في وزارة الإعلام- الإرشاد الأنباء سابقاً، حيث ساهم

في تطوير أرشيف (دائرة المطبوعات والنشر).

- في عام 1965م ساهم في تأسيس رابطة الأدباء في الكويت.
- في عام 1966م تولى منصب الأمين العام لرابطة الأدباء.
- تولى رئاسة تحرير مجلة (البيان) التي تصدر عن رابطة الأدباء، ويعتبر عبدالله الحاتم أول رئيس تحرير لمجلة البيان، التي صدر عددها الأول في أبريل عام 1966م.
- ساهم في الحركة الأدبية في الكويت، منذ الخمسينيات حتى التسعينيات، وذلك عن طريق المقالات الأدبية والتراثية، وحفظ الصور النادرة والمخطوطات التي تخص تاريخ الكويت، وتراثه الشعري النبطي.
- رحل أديبنا عبد الله خالد الحاتم إلى مثواه الأخير في رمضان 1995م، الموافق 24 فبراير 1995م بعد أن ترك مكتبة عامرة بالكتب النادرة والمخطوطات.

* * *

مؤلفاته:

- 1- من هنا بدأت الكويت- الطبعة الأولى- المطبعة العمومية- دمشق سوريا- 1962م.
- 2- خيار ما يلتقط من شعر النبط (جزءان)- الطبعة الثالثة- منشورات ذات السلال 1981م الكويت.
- 3- كنت أول طبيبة في الكويت - ترجمة- 1968م. والكتاب عن السيدة (إليانور كالفرتلي) المعروفة بالطبيبة (حليمة)، والتي جاءت إلى الكويت عام 1912م. له كتاب مخطوط سياسي تاريخ، نأمل أن يرى النور بوساطة أبنائه الكرام.

- المصدر: "أدباء وأدبيات الكويت- أعضاء رابطة الأدباء- 1964-1996. المؤلف: ليلى محمد صالح رابطة الأدباء ط 1، 1996م.

"ذكريات أديب" يرويها د. يعقوب الغنيم: حياتي بدأت عريضة ثم أخذت تضيق

إعداد: جميلة سيد علي

تصوير: نورة بوغيث

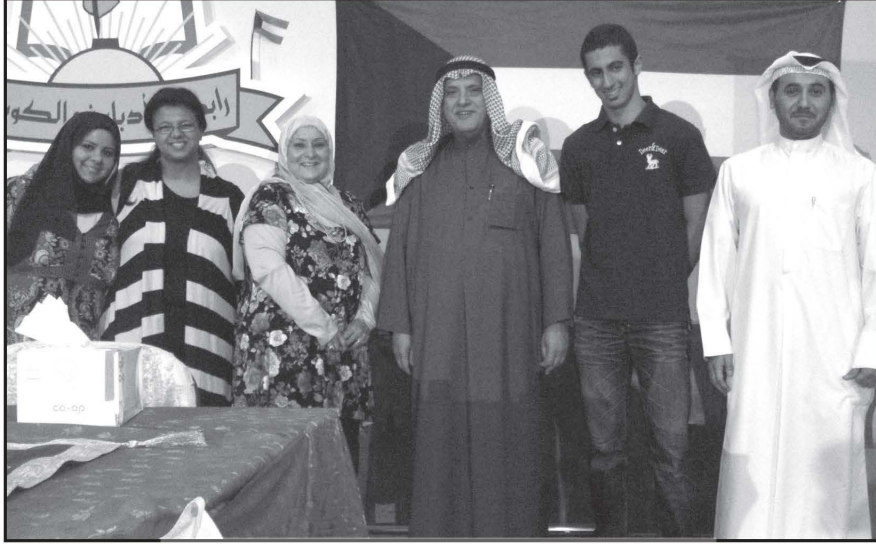
الإعداد للمحاضرة: هنادي البلوشي

(اللجنة الإعلامية في رابطة الأدباء)

قال أمين عام رابطة الأدباء الدكتور خالد الشايجي أن الرابطة تشري موسمها الثقافي للعام 2009-2010م بتتظيم الكثير من المحاضرات الثقافية الهامة التي تتناول مختلف الفنون الأدبية وتسعى من خلالها إلى العمل على تثقيف المجتمع ورعاية الحركة الفكرية والنهضة الأدبية في الكويت ، ومن هذه المحاضرات التي تقيمها سلسلة شهرية تحمل عنوان (ذكريات أديب) حيث يتم استضافة أحد رواد الأدب والثقافة من أعضاء الرابطة الذين كان لهم دور رائد في إثراء الأدب الكويتي عبر تجربتهم الطويلة ، ليستعرض تجربته الثرية من خلال اللقاء المباشر مع الجمهور وليشرح مراحل تعليمه الأولى ويسرد أعماله الأدبية التي كتبها في مطلع حياته



د. خالد الشايجي ود. يعقوب الغنيم مكرماً في الرابطة



د. يعقوب الغنيم وطلال الرميضي وناصر البريكي وجميلة سيد علي ونورة بوغيث وهنادي البلوشي

وإصداراته التي قام بتأليفها وغيرها من الذكريات الممتعة مع الحضور. وأول هؤلاء الأعلام في الأدب والثقافة بدولة الكويت هو الأستاذ المؤرخ والشاعر الكبير الدكتور يعقوب يوسف الغنيم وزير التربية السابق الذي يستعرض ذكرياته القديمة وآراءه حول الوضع الأدبي الحالي مقارنة بالماضي.

ومن جهته أوضح مقدم الأمسية رئيس اللجنة الثقافية ومنسق جدول الفعاليات الثقافية في رابطة الأدباء للموسم الثقافي الحالي الباحث طلال الرميضي أن هذه المحاضرات تعكس الهدف الذي تسعى الرابطة إلى تحقيقه وهو الاعتراف بالأديب الكويتي الذي هو محل فخر وتقدير لدى كافة أعضاء الرابطة لجهده في نشر الثقافة الكويتية لافتاً إلى أن الدكتور الغنيم هو أحد مؤسسي رابطة الأدباء منذ إنشائها في سنة 1965م. كما أوجز الرميضي أهم ما ورد في السيرة الذاتية للغنيم وهو ولادته عام 1939 ونشأته في منطقة جيلة بمدينة الكويت حيث بدأ دراسته في مدرسة ملا محمد أحمد وهو في سن الخامسة ثم التحاقه بالتعليم النظامي في المدرسة الأحمدية والمتى ومتابعته للدراسة في المعهد الديني حيث تخرج في كلية دار العلوم في القاهرة عام 1957 وحصل على الماجستير والدكتوراه في النحو والصرف من الكلية نفسها.

وحول تدرجاته المهنية ذكر الرميضي بأن د. الغنيم بدأ حياته العملية بدائرة المعارف (وزارة التربية حالياً) كمدرس للغة العربية بثانوية الشويخ، ثم انتقل لوزارة الإرشاد والأنباء (الإعلام حالياً) كمدير للتلفزيون، وفي عام 1965 أصبح وكيلًا لوزارة التربية لمدة 14 سنة تقريباً، وفي عام 1981 أصبح وزيراً للتربية.

وللدكتور يعقوب الغنيم العديد من المؤلفات منها:

المقرب في النحو لابن عصفور، ابن عصفور النحوي، كاظمة في الأدب والتاريخ، همس الذكريات، ملامح من تاريخ الكويت ، الألفاظ الكويتية في كتاب لسان العرب، الكويت عبر القرون، الكويت تواجه الأطماع وغيرها.

وتحدث د. الغنيم خلال محاضراته عن ملامح من حياته منذ سن النشأة الأولى مروراً ببدايات فكرة تأسيس رابطة الأدباء وانتهاء إلى تفرغه للكتابة، وتدوين تاريخ الكويت عبر مسيرته الغنية بالأدب والشعر والدراسة وتولي المناصب القيادية في الدولة. وركز الغنيم خلال حديثه على أن حياته بدأت عريضة ثم أخذت تضيق.

وقارن الغنيم بين إيجابيات المجتمع الكويتي في السابق وسلبياته الحالية فذكر أن الكويت كانت أسرة واحدة متماسكة متعاونة ومنسجمة مع بعضها في تآلف وتعارف مستمر، حيث لا مضايقات ولا مشاكل بل كان الجميع يشاركون ويساعدون في كل الأعمال، مشيراً إلى عمل الأطفال وهو واحد منهم ومشاركتهم الكبار في مهنتهم رغم الدراسة، مبيناً أثر هذه المشاركات في نفسيته الوثابة إلى العلم والمعرفة مما شجعه لحضور الجلسات التي يلقي فيها العلماء محاضراتهم.

وفيما يتعلق بالتحصيل العلمي قال الغنيم: " درست في جهتين إحداهما نظامية وهي المعهد الديني ولا أزال أحفظ ما تعلمته من أساتذتي والجهة الثانية بيت أخوالي من آل الجراح ومنهم العالم المشهور محمد الجراح والشاعران إبراهيم وداد الجراح اللذان تعلمت منهما حب الشعر وحفظه وكنت أقصدهم في أغلب الأوقات للاستماع لأحاديثهم ومراجعة دروسي لديهم". وذلك إلى جانب حضوره مجالس أحمد الخميس الخلف وما لهذا المجلس من فضل في تكوينه الأدبي وفي امتلاكه لمكتبته الخاصة الأولى في منزله. واستذكر الغنيم أيضاً حضوره لجلسات الفكر والأديب محمود محمد شاكر أثناء دراسته في القاهرة. شاكر له فتح منزله ومكتبته أمام الطلبة القادمين من شتى بقاع الأرض ، لافتاً إلى غزارة المعلومات التي مازال يحتفظ بها في ذاكرته ومشدداً على ضرورة تدوين المعلومات حتى لا نفقدها مع مرور الزمن.

ومن الروايات الطريفة التي أطلع الدكتور الغنيم الحضور عليها ما حدث للأستاذ الشيخ عبدالله العنجري الذي درسه في أحد مراحل حياته وكان رجلاً كفيفاً ولكنه على قدر عال من الذكاء ويعشق الشعر. وقد أحب العنجري بشدة أن يحفظ قصيدة للصحابي الجليل حسان بن ثابت عن الغساسنة قبل الإسلام لذا توجه لشخص قيل له أنه يحفظها عن ظهر قلب وكان رجلاً ضعيف العقل اشترط مقابل تحفيظ القصيدة شروطاً تعجيزية كادت تؤدي بحياة العنجري داخل بئر للماء بموقف لا يخلو من الطرافة لولا أن الله سلم، واستطاع العنجري النجاة بعد تنفيذ الشرط كما تمكن من حفظ القصيدة.

وإن كان الدكتور الغنيم قد اختصر كثيراً في حديث الذكريات فإن فتح باب النقاش والمداخلات أثري الجلسة بمعلومات لا تقل أهمية عما ورد في بدايتها.

الشاعر السعودي محمد الجلواح؛ الكويت تبرعمت في داخلي منذ الصغر

استضاف منتدى "المبدعون" في رابطة الأدباء الشاعر السعودي محمد الجلواح الذي تحدث عن ارتباطه واعتزازه بالكويت ورواد الثقافة والأدب والصحافة فيها منذ الستينيات من القرن الماضي، أما في الجزء الثاني من الأمسية فقرأ على الحضور عدداً من قصائده الجميلة التي نالت استحسان الجميع.

عبدالله السرحان، عضو منتدى المبدعين، قدم الشاعر الجلواح سارداً نبذة من سيرته الذاتية والثقافية مبيناً أنه عضو مجلس إدارة نادي الأحساء الأدبي والمسؤول الإداري. يكتب في عدد من الصحف السعودية والكويتية وله علاقات واسعة في الوسط الثقافي والأدبي بالكويت منذ سنوات طويلة، وقد صدرت له ثلاثة دواوين شعر هي: ترانيم قروية وبُوح ونُزف، وكتابان في المقالات الأدبية هما مسارات، وفضاءات الجزء الأول، بالإضافة إلى عدد من المؤلفات المخطوطة، كما أنه عضو فعال في عدد من المؤسسات والهيئات الثقافية والأدبية والفكرية داخل وخارج المملكة وله حضور ومداخلات في الملتقيات العربية المختلفة.

وبمشاعر تجسد المودة والتقدير والعرفان للكويت وللشعب الكويتي والقائمين على الثقافة فيه أوجز الجلواح في بداية الأمسية مسيرته الأدبية التي ارتبطت من خلالها بالكويت على مدى ثلاثة عقود والتي بدأت بشكل مباشر منذ زيارته الأولى للكويت في عام 1977 وإطلاعه عن كتب على المجلات الكويتية التي تفتح وعيه عليها والتقاءه القائمين على التحرير فيها آنذاك. وأوضح الجلواح أنهم في الأحساء كانوا محظوظين أكثر من غيرهم في أرجاء المملكة لاطلاعهم على المطبوعات الكويتية المميزة وأضاف أن التواصل تطور بعد ذلك ليشمل اهتمامه بكافة الأمور الحضارية في الكويت كالمرح والغناء والرياضة حتى أنه أصبح يتغنى في بلاده بأناشيد كويتية.



محمد الجلواح إلى اليسار وعبدالله السرحان

ولم يقف الأمر عند حد مشاعر الحب والارتباط بالكويت بل اتخذ واقعاً دامياً حين كاد الشاعر أن يقتل في سبيل الكويت حيث كشف من خلال الأمسية عن حادثة التحقيق معه عام 1996 بقسوة بالغة في الحدود العراقية - الأردنية وهو في طريقه لزيارة أهله وأقاربه في البصرة حيث وجد اسمه لدى أجهزة النظام العراقي الحدودية ضمن شعراء المملكة الذين تعرضوا للنظام البائد ورئيسه، وتم صدور الحكم عليهم بالإعدام وذلك بسبب كتابته لثلاث قصائد وموضوعين نشرين ضد النظام العراقي البائد أثناء الغزو العراقي للكويت مشيراً إلى أن الله تعالى كتب له عمراً آخر.

وقرأ الشاعر الجلواح عدداً من القصائد في الجزء الثاني من الأمسية ومنها سماحاً أيها الشعر، احتفل بمفردك، صريع الغواني، وقصائد وطنية للكويت والسعودية.

ومن قصيدة «سماحاً... أيها الشعر»، قال فيها :

سماحاً أيها الشعر

فأنت الحرف والفكر

وأنت السر والجهر

وأنت الطفل

في الأشياء

تناسب مع الخبر

سماحاً إن طغى النثر..!

وإن طالت لياليه..

وإن كهربي منه بريق..

لجين خطف القلب..

وأقصاني عن.. التبرج..

ثم قرأ قصيدة "احتفل بمفردك" التي يقول فيها :

أحمل الحرف وصدق المقصد

شع منقوشاً بفكري ويدي

ولساني وجناني مثلما شعر في الروح كتاب الصمد

لا أرى الأشياء إلا نغمة

رقصت بين نخيل البلد

لا أرى الأشياء إلا بسمه

نطقت من صمتها كالغرد

والثياب البيض في أجسادها

كاعبا ترفو لغصن أصيد

وإذا النوم أتى من قصره

كان لون الحلم لون العسجد

يا شعور صاحب الوقت الذي

عطر الدهر بعطر أبدي

"عش سعيداً"، واحتفل دون الوري

واصنع البهجة في الجو الردي



الأثر الإفريقي في الرقص الشعبي

محمد غانم: جذور أفريقية للموسيقا اليمنية

استهلّت رابطة الأدباء موسمها الثقافي بأمنية موسيقية ثقافية تراثية للدكتور نزار محمد عبده غانم حول الأثر الإفريقي في الرقص اليمني الشعبي وأدارت المحاضرة رئيس اللجنة الإعلامية في الرابطة الكاتبة جميلة سيد علي . تناول المحاضر مستعينا بالتسجيلات الصوتية خلال محاضرتة قراءة تاريخية في الرقصات اليمنية الشعبية ومدى تأثر هذه الرقصات بالتراث الإفريقي كما تعرض تفصيليا لنماذج معينة من هذه الرقصات ودلالاتها الثقافية والفنية.

وفي نبذة مختصرة للسيرة العلمية والمهنية للدكتور نزار محمد عبده غانم أوضحت سيد علي أنه حاصل على شهادة الطب ويعمل كمدرس لمادة الطب المهني بجامعة صنعاء ولديه اهتمامات موسيقية متنوعة ودراسات ومؤلفات في التاريخ الموسيقي خاصة فيما يتعلق بالفن الإفريقي واليمني. ومن مؤلفاته مصادر دراسة الطب البديل في اليمن - جذور الأغنية اليمنية في أعماق الخليج - أصالة الأغنية العربية وغيرها من مؤلفاته الكثيرة في هذه المجالات.

وقد استعرض المحاضر تاريخ تأثر المنطقة العربية في مجالي الموسيقى والرقص بالتأثيرات الأفريقية المقابلة لها بحكم موقعها الجغرافي في شبه الجزيرة العربية. ومن هذا المنطلق أكد غانم وجود جذور للغة الموسيقية الأم منبتها إفريقيا ثم فروع نبتت من هذه الجذور هي اللهجات الموسيقية المحلية التي أعيدت صياغتها لتتلاءم مع الطبيعة اليمنية. وركز على أن هذه الفنون تعكس بوضوح الفوارق الاجتماعية والسياسية في المنطقة.

وأكد المحاضر أهمية المعلومات التاريخية المستخلصة من علم موسيقى الشعوب، مشيراً إلى أنه قد يوفق بعض العلماء ذات يوم في تقديم دراسة متكاملة عن الثقافة بين سواحل الجزيرة العربية والبر الإفريقي، بحيث تكون دراسة جامعة تتفحص وتحلل جميع المعلومات الخاصة ، بعلم موسيقى الشعوب.

وفي هذا السياق أورد غانم نماذج لرقصة الطبعة التي يؤديها الأخدام عندما تزف العروس لبنت زوجها أو خلال الاحتفالات التي تسبق موعد العرس بالإضافة إلى الطنبرة والتي تسمى في بعض مناطق الخليج العربي برقصة (النوبان) نسبة إلى منطقتها الأفريقية الأصلية، وهي بلاد النوبة شمال السودان، منوها إلى أن طقوس «الزار» مرتبطة بهذه الرقصة.

وخلال عرضه التاريخي للرقصات الشعبية اليمنية التي تثبت جذورها في البر الإفريقي المواجه لشبه الجزيرة العربية أرجع غانم مصادر التأثير بهذه الجذور إلى

نشاط حركة التجارة بين الطرفين لاسيما بين الساكنين في سواحلها وتبادل السلع المختلفة مما أدى إلى نشاط التحركات الديمغرافية على شكل هجرة للآخر أو احتلال له، لذا فقد شكلت هذه الأوضاع جسرا عبرت فوقه المؤثرات الثقافية بأكملها ، ومنها الفنون التعبيرية الأدائية من موسيقى وغناء رقص في الاتجاهين.

ومن النماذج الفنية الأخرى التي تطرق لها المحاضر رقصة (الليوا) والتي يذكر المؤرخ حمزة لقمان أنها رقصة لفئة زنجية تسمى (الجبرت) في عدن في ذلك الوقت، وهم جماعة يمنية أصيلة وإن بدت ملامحهم زنجية رنكلية في نظر علماء الأجناس البشرية. وركز غانم على أن رقصة الليوا تعد من أشهر الرقصات الشعبية التي يرقصها اليمنيون حاليا في بعض المناطق ومنها قرية فقم وضاحية الشيخ عثمان في مدينة عدن، وكذلك في محافظة لحج، وبدرجة أقل في محافظتي تهامة وحضر موت وتؤدي الرقصة مقتصرة على الذكور في الأفراح.

وأشار إلى أن البحارة اليمنيين يقولون أن رقصة الليوا تؤدي ببطء مقارنة بالليوا السواحلية.



د. نزار غانم وجميلة السيد علي

مشاركات رابطة الأدباء بمعارض الكتب

أقامت رابطة الأدباء معرضاً للكتاب شاركت اللجنة الإعلامية في تنظيمه وساهمت بالإشراف عليه عضو اللجنة الإعلامية منيرة الهبيدة.

كما شاركت في معرض الجامعة الأميركية الذي ساهم في الإعداد له دلال البارود وعبدالله السرحان ونورة بوغيث وفتحية الحداد وجميلة سيد علي

ومؤخراً معرض الكويت فيجين بفندق الموفنبيك والذي افتتح بحضور نائب رئيس مجلس الوزراء للشؤون الاقتصادية وزير الدولة لشؤون التنمية وزير الدولة لشؤون الإسكان الشيخ أحمد الفهد .

وأشرف على المعرض منيرة الهبيدة وأمل الرندي وهنادي البلوشي وجميلة سيد علي.



أمل الرندي وجميلة سيد علي